

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Уральский государственный
педагогический университет»
Институт филологии, культурологи
и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

А.Н. КУДРЕВАТЫХ

**Эволюция психологизма в прозе
Н.М. Карамзина**

Учебное пособие

Екатеринбург 2015

УДК 821.161.1-3
(Карамзин Н.М.) «18»
ББК Ш 33 (2 Рос = Рус)5-8,444
К 88

Печатается по решению
кафедры литературы и
методики ее преподавания
УрГПУ (протокол № 5
от 05.02.2015)

Рекомендовано Ученым советом ФГБОУ ВПО «Уральский
государственный педагогический университет» в качестве
учебного издания (решение № 355 от 24.02.2015)

Автор-составитель:
А.Н. Кудреватых

Рецензенты:
Т.А. Ложкова, доктор филол. наук, профессор
И.А. Семухина, кандидат филол. наук, доцент

К 88 Кудреватых А.Н. Эволюция психологизма в прозе
Н.М. Карамзина: учебное пособие для студентов
Института филологии, культурологи и межкультурной
коммуникации /Кудреватых А.Н.; ФГБОУ «УрГПУ». –
Екатеринбург, 2015. – 164 с.

В пособии рассматривается творчество
Н.М. Карамзина в контексте развития сентиментальной
прозы XVIII века. Проанализирована эволюция
психологизма в прозе писателя. Книга предназначена для
слушателей курса «История русской литературы XVIII
века» и спецкурса «Творчество Н.М. Карамзина и
сентиментальная проза», а также для преподавателей и
студентов-филологов.

УДК 821.161.1-3 (Карамзин Н.М.) «18»
ББК Ш 33 (2 Рос = Рус)5-8,444
К 88

© «Уральский государственный
педагогический университет», 2015
© Кудреватых А.Н., 2015

Содержание

Введение	4
§ 1. Литературный психологизм: теоретический аспект проблемы	12
§ 2. В начале пути: первые опыты постижения человеческого характера в ранней прозе Н.М. Карамзина ..	20
§ 3. Рождение мастера: «Бедная Лиза» как этап творческого самоопределения Н. М. Карамзина–психолога	47
§ 4. Первые итоги и перспективы: «Наталья, боярская дочь».....	66
§ 5. Своеобразие психологизма в карамзинской прозе 1793-1803 гг. «Невыразимое подвластно ль выраженью?»: постижение душевных загадок в «таинственных» повестях	83
§ 6. В глубины бессознательного: «Моя исповедь»	99
§ 7. Плоды «ума холодных наблюдений» в очерке «Чувствительный и холодный»	115
§ 8. История души человеческой в неоконченном романе «Рыцарь нашего времени»	131
Заключение	155
Основная литература	159

Введение

Данное пособие предлагается в помощь слушателям спецкурса «Творчество Н.М. Карамзина и сентиментальная проза» и курса «История русской литературы XVIII века», а также студентам–филологам, специализирующимся в области литературоведения.

Цель курса заключается в расширении представления студентов о месте и роли творчества Н.М. Карамзина в истории развития сентиментальной прозы. Произведения Карамзина рассматриваются в аспекте проблемы психологизма. Эта проблема является одной из важных в современном литературоведении. Спецкурс позволяет обозначить ряд вопросов, связанных с ее изучением и наметить пути их возможного решения.

Спецкурс призван помочь в развитии у студентов интереса к научно-исследовательской работе, способствует закреплению навыков художественного анализа текста, прежде всего в стилевом аспекте.

В отечественной науке сложилась устойчивая традиция восприятия Н. М Карамзина как признанного лидера русского сентиментализма, создавшего многочисленную школу учеников и подражателей. По мнению многих исследователей, отпечаток карамзинизма несут на себе почти все значительные явления в русской литературе двух первых десятилетий XIX века¹. Между тем, Карамзин отнюдь не был зачинателем сентименталистских тенденций в отечественной словесности. Вступая на свое творческое поприще, он имел возможность опираться на достижения целого ряда предшественников. Уже в 1760-е годы появляются в русской литературе первые сентиментальные повести и романы Ф. А. Эмина, В. А. Левшина,

¹См. об этом: Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1951. – С. 668; Орлов П. А. Русский сентиментализм. М. : Изд-во МГУ, 1977. – С. 197; Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. – С. 40. и др.

М. М. Хераскова. Почему не за этими авторами, а именно за Карамзиным прочно утвердилась репутация главы нового направления? На этот вопрос ответил еще В. Г. Белинский, утверждавший, что Карамзин в своем творчестве показал «жизнь сердца, как ее понимали, как она существовала для людей того времени»¹ и «сумел заохотить русскую публику к чтению русских книг»². Литературоведы в целом солидарны с критиком в оценке Карамзина как замечательного писателя-психолога. Например, у Г. А. Гуковского читаем: «Повести и очерки Карамзина приближаются по манере к лирическим стихотворениям. И читатель искал в них не столько занимательного сюжета, довольно безразличного, сколько именно переживаний, создания эмоциональной атмосферы, до сентиментализма неизвестной русской литературе и открывавшей для неё перспективы нового и плодотворного понимания сложности душевной жизни человека»³. Е. Н. Купреянова так характеризует сущность карамзинских новаций: «Одно из самых замечательных достижений Карамзина-повествователя состояло в том, что повести его были первыми опытами художественного анализа закономерностей и некоторых противоречий внутреннего мира человека. Тем самым они перенесли изображение явлений "нравственности" из области абстрактных моральных "истин" и столь же отвлеченного, абстрактного нравоучения, как это имело место в сентиментальных повестях и нравоучительных романах XVIII века, в сферу рассмотрения психологии отдельного человека. Новаторство Карамзина заключается в том, что он впервые предпринял попытки психологического раскрытия героя, попытки далеко не совершенные, но открывающие новую

¹ Белинский В. Г. Статьи о Пушкине. Май 1843 – сентябрь 1846. Статья вторая. Карамзин и его заслуги; карамзинский период русской литературы: Дмитриев, Озеров, Жуковский и Батюшков. – Значение романтизма и его историческое развитие // В. Г. Белинский Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. VII – С. 133.

² Там же. – С. 139.

³ Гуковский Г. А. Карамзин и сентиментализм // История русской литературы: в IX т. М.: АН СССР, 1947. – Т. V. – С. 81.

страницу в истории русской литературы»¹. Таким образом, с творчества Н. М. Карамзина традиционно начинают историю художественного психологизма в русской литературе.

Однако при знакомстве с научной литературой складывается впечатление, что в целом писательское наследие Карамзина изучено неравномерно. Чаще всего в центре внимания литературоведов оказываются «Письма русского путешественника» и повесть «Бедная Лиза» как самые репрезентативные произведения, позволяющие наиболее полно судить о специфике творческой позиции писателя. Давно общепринятым стало мнение о том, что «Бедная Лиза» явилась «самой талантливой русской сентиментальной повестью»². Ее исключительное положение в русской литературе подтверждается многочисленными подражаниями («Бедная Маша» А. Е. Измайлова, анонимная «Несчастливая Маргарита» и др. Всего известно около двух десятков подобных произведений).

¹ Купреянова Е. Н. Русский роман первой половины XIX в. От сентиментальной повести к роману // История русского романа: в 2 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. – Т. I. – С. 71. См. также: Сиповский В. В. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб. : типография В. Демакова, 1899. – С. 475-478.; Исупова С. М. Влияние Н. М. Карамзина на раннее творчество И. И. Лажечникова // Карамзинский сборник. Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс: сб. статей /отв. ред. С. М. Шаврыгин. Ульяновск : Изд-во УлГПУ, 1996.– С. 123; Багаутдинова Г. Г. Очерк Райского «Наташа» (роман И. А. Гончарова «Обрыв») и «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина // Карамзинский сборник. Ч. II. Восток и Запад в русской культуре /отв. ред. С. М. Шаврыгин. Ульяновск: Изд-во СВНЦ, 1998. – С. 5; Калганова Т. А. Сентиментализм в русской литературе XVIII века // Русская литература XVIII века. Сентиментализм. М. : Дрофа, 2006. – С. 10; Фокина О. Н. Барокко, классицизм, сентиментализм: учеб. пособие к курсу «История русская литературы XVII-XVIII веков. Новосибирск : Новосиб. гос. ун-т, тр. гуманитарного факультета, 2006. – С. 95-96. и др.

² См. напр. : Муравьев Вл. Н. М. Карамзин и его повесть «Бедная Лиза» // Н. М. Карамзин. «Бедная Лиза». М. : Школьная библиотека, 1957. – С. 5.; Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. – С. 644-649; Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. – С. 44 и др.

Заметно, что представление о своеобразии карамзинского психологизма сформировалось в нашем литературоведении на основе преимущественного анализа все той же «Бедной Лизы». Следует отметить, что оно недостаточно конкретизировано. Исследователи, как правило, ограничиваются общими указаниями на наличие психологизма в повести, не ставя вопроса о его специфике и конкретных формах. Чаще всего предлагается анализ отдельных приемов раскрытия внутренней жизни персонажей¹. Наблюдения эти разрозненны, не сведены в систему, а потому понимание сущности открытий, сделанных Карамзиным в «Бедной Лизе», остается неполным.

Поскольку своеобразие карамзинского психологизма на раннем этапе творческой деятельности писателя недостаточно прояснено, постольку возникают затруднения в решении вопроса об его дальнейшей эволюции. «Бедная Лиза» некоторым образом заслонила собой все остальное, написанное писателем на протяжении длительного творческого пути. Другие произведения Карамзина в интересующем нас аспекте изучены меньше, а некоторые лишь упоминаются исследователями. При этом обращают на себя внимание утверждения литературоведов о том, что многие поздние произведения Карамзина положили начало целому ряду важных художественных тенденций в русской литературе XIX века. Основательный анализ влияния Карамзина на творчество крупнейших русских писателей второй половины XIX века находим, например, в работе Л.А. Сапченко². Особенно важными в этом отношении представляются очерк «Чувствительный и холодный» и неоконченный роман «Рыцарь нашего времени», который, по мнению некоторых

¹ См. например: Пурыскина Н. Г. Слово и жест в сентиментальной повести («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Метод и жанр. Межвузовский сб. научных трудов. ЛГПИ им. А. И. Герцена / отв. ред. В. А. Западов. Л. : ЛГПИ, 1985. – С. 113-117; Топоров В. Н. О «Бедной Лизе» Карамзина // Славяноведение. – 1992. – № 5. – С. 3-36. и др.

² Сапченко Л. А. Карамзин и русская литература 2-ой половины XIX века: учеб. пособие. Ульяновск: УЛГУ, 2001. – 109 с.

исследователей, стоит у истоков складывающейся традиции произведений о герое времени¹.

Однако в результате знакомства с научной литературой складывается впечатление, что в этих произведениях писатель, ставя новаторские творческие задачи, не делает принципиально новых открытий в области психологизма, используя те же приемы, что и в «Бедной Лизе» — поступок, мимика, жест, пейзаж, монолог и т.п.

Между тем, сама степень творческой активности писателя в 1800-1803 годы, настойчивость его попыток снова и снова обратиться к художественному постижению внутренней жизни современников представляются нам не случайными. Возможно, Карамзин не был удовлетворен достигнутым ранее и стремился к углублению, совершенствованию принципов и приемов психологического анализа, открытых в ранней прозе? В науке можно встретить высказывания, предположения, заставляющие нас задуматься над этим вопросом. Так С. Е. Подлесова в своей диссертации, посвященной жанру исторической повести в творчестве Карамзина, указывает на стремление автора показать характеры героев в развитии, а не в статике². Очень ценными представляются нам работы

¹ См. например: Каменецкая С. Б. Фольклорные мотивы в неоконченном романе Н. М. Карамзина «Рыцарь нашего времени» // Карамзинский сборник. Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс: сб. статей / отв. ред. С. М. Шаврыгин. Ульяновск: изд-во УлГПУ, 1996. – С. 64; См. также: Гуковский Г. А. Карамзин и сентиментализм. – С. 84; Канунова Ф. З. История русской повести. – С. 133; Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. – С. 653; Манн Ю. Поэтика русского романтизма. М. : Наука, 1976. – С. 279; Шмидт С. О. Три юбилея Н. М. Карамзина // Вечерняя средняя школа. – 1991. – № 6. – С. 22-27.; Глухов В. И. «Евгений Онегин» Пушкина и повести Карамзина // Карамзинский сборник. Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс: сб. статей / отв. ред. С. М. Шаврыгин. Ульяновск: изд-во УлГПУ, 1996. – С. 28. и др.

² Подлесова С. Е. Исторические повести Н. М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и «Марфа-Посадница, или покорение Новгорода»: особенности жанра, поэтика. Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2000. – С. 72.

Н. Д. Кочетковой, посвященные осмыслению открытий Карамзина в области изображения душевной жизни в контексте общих эстетических установок литературы сентиментализма. В цикле написанных ею специальных статей сделаны глубокие наблюдения за своеобразием функционирования в эстетической системе сентиментализма некоторых приемов психологического анализа (портрет, пейзаж, роль чтения)¹. В итоге Н. Д. Кочеткова приходит к следующему выводу: «При всем различии в поисках новых путей и писатели, и художники, связанные с сентиментализмом, все с большим вниманием относятся к внутреннему миру человека, ищут средства для передачи его психологического состояния. В пределах одного направления возникают разные тенденции, противостоящие друг другу: с одной стороны, утверждение определенного стереотипа героя, с другой – стремление преодолеть возникающий шаблон, выйти за его рамки. В противоборстве названных тенденций осуществляется развитие художественного сознания, подготавливаемого к следующему этапу – искусству романтизма и отчасти реализма»². Отсюда вопрос: можно ли говорить о том, что Карамзин оставался верным установкам сентиментализма до конца своей творческой деятельности? Ф. З. Канунова дает на него такой ответ: «Значение Карамзина-писателя <...> нужно видеть не в том, что он порывает с эстетикой сентиментализма, а в том, что он создает и совершенствует ее»³. Однако некоторые ученые считают возможным утверждать наличие в русской литературе

¹ Кочеткова Н. Д. Герой русского сентиментализма. 1. Чтение в жизни «чувствительного героя» // Русская литература XVIII – начала XIX века общественно-культурном контексте. XVIII век. – Сб. 14. – Л.: Наука, 1983; Кочеткова Н. Д. Герой русского сентиментализма. 2. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма // XVIII век: Русская литература XVIII века в ее связи с искусством и наукой. – Сб. 15. – Л.: Наука, 1986.

² Кочеткова Н. Д. Герой русского сентиментализма. 2. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма. – С. 83.

³ Канунова Ф.З. Из истории русской повести конца XVIII-первой трети XIXв. (Карамзин. Марлинский. Гоголь). . Автореф. дис. ... докт. филол. наук.. Томск, изд-во Томского университета, 1969. – С.23.

рубежа XVIII-XIX веков такого специфического явления как предромантизм (преромантизм). Именно поздняя проза Карамзина, как правило, становится объектом внимания в их работах. Так, по мнению В.Ю. Троицкого, поздняя проза Карамзина оказывается своего рода связующим звеном между сентиментализмом и романтизмом: «На стыке этих двух литературных движений возникает повесть Карамзина "Наталья, боярская дочь". В ней предромантический интерес к отечественной истории "сошелся" в творческом воображении Карамзина с сентименталистским интересом к внутреннему миру человека. Две повести "Остров Борнгольм" и "Сиерра-Морена" написаны совершенно в ином романтическом ключе. Здесь на первый план выдвигается изображение неизвестных сентиментализму страстей и "ужасных" происшествий, резко противоположных по своему характеру "наивной" интриги сентиментальных произведений»¹.

В. В. Биткинова в своем диссертационном исследовании также обращает внимание на предромантический, по ее мнению, характер некоторых элементов поэтики в повестях «Сиерра-Морена» и «Остров Борнгольм»: характер чувств и их трактовка, пейзаж и взаимоотношения природы и человека, тип героя². Проблеме специфики творческого метода повести «Марфа Посадница» посвящена статья Ю.Ф. Флоринской. С ее точки зрения, здесь Карамзин менее всего выступает как сентименталист, хотя, безусловно, какая-то дань этому направлению в повести отдается³. А вот П. А. Орлов не столь решителен, он считает, что в поздней прозе Карамзина,

¹ Троицкий В. Ю. У истоков русской романтической прозы // Художественные открытия романтической прозы 20-30-х годов XIX века. М. : Наука, 1985. – С. 68.

² Биткинова В. В. Творчество Н. М Карамзина 1780- середины 1790-х годов: к проблеме предромантизма в русской литературе. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов: изд-кий центр Саратовского гос. университета. «Темпус», 2004. – С. 20.

³ Флоринская Ю. Ф. О художественном методе повести Карамзина «Марфа Посадница» // XVIII век: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начале XIX вв. - Сб. 8. - Л. : Наука, Ленингр. отделение, 1969. – С. 299.

ощущаются лишь предпосылки романтического метода: «В повестях "Остров Борнгольм" и "Сиерра-Морена", оставаясь просветителем, Карамзин лишь приблизился к романтизму»¹.

Отмеченные нами противоречия в решении вопроса о природе творческого метода в поздней прозе Карамзина – следствие ее недостаточной изученности.

В трудах отечественных филологов выявлена глубинная динамичность, свойственная личности Карамзина и обусловившая развитие его социально-политических взглядов, мировоззренческой позиции². Логично предположить, что эти изменения сказались и на литературной деятельности. Между тем, до сих пор отсутствуют специальные исследования эволюции конкретных форм психологизма в творчестве Карамзина в целом. Нас будет волновать не столько эстетическая позиция писателя, сколько то, как решается им проблема психологического раскрытия характера. Целенаправленный анализ принципов и приемов изображения внутренней жизни человека на протяжении всей творческой деятельности писателя, с нашей точки зрения, позволит внести большую ясность в понимание как специфики карамзинского психологизма, так и в решение проблемы его творческой эволюции.

¹ Орлов П. А. Русский сентиментализм. М. : Изд-во МГУ, 1977. – С. 234.

² См. : Лотман Ю. М. Карамзин. СПб. : Искусство СПб, 1997. – 852 с.; Кислягина Л. Г. Формирование общественно-политических взглядов Н.М. Карамзина (1785-1803гг.) / под ред. проф. И.А. Федосова. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 198 с.; Эйхенбаум Б. Карамзин // Эйхенбаум Б. О прозе. Л. : Худож. лит : Ленингр. отд-ние, 1969. – С. 203-211.

§ 1. Литературный психологизм: теоретический аспект проблемы.

Тема личности всегда была одной из главнейших в искусстве. Художественная литература, основным объектом которой является человеческий характер, играет в этом отношении первостепенную роль, а проблема литературного психологизма является одной из самых актуальных в отечественной филологии.

Прежде всего, обратим внимание на ее многоаспектность, которая обусловлена сложностью и многогранностью самого художественного психологизма как явления. Еще Д. Н. Овсяннико-Куликовский, опираясь на идеи А. А. Потебни и разрабатывая основы психологического метода в литературоведении, утверждал существование органической связи между художественным и повседневным мышлением. Отсюда интерес исследователя к анализу, с одной стороны, психологического воздействия поэтических произведений на сознание читателя, к выявлению специфики психологического облика писателя, отражающегося в его творениях, а с другой стороны — к анализу психологического содержания художественных образов, тех явлений и закономерностей внутренней жизни человека, которые объективно отражаются в характерах вымышленных персонажей¹. Его идеи получили развитие, существенно углублялись и корректировались в современном литературоведении². Нам в этом плане особо важными представляются труды А. Б. Есина, где активно

¹ См. об этом подробнее: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы. В 2-х т. Т. 1: Статьи по теории литературы; Гоголь; Пушкин; Тургенев; Чехов / Сост. И. Михайлова; Вступ. статья Ю. Манна. М. : Худ. литература, 1989. — 542 с.; А также: Выготский Л.С. Психология искусства / Предисл. А.Н. Леонтьева. М. : Искусство, 1986. — 573 с.

² Подробно об этом см.: Иезуитов А. Проблемы психологизма в эстетике и литературе // Проблемы психологизма в советской литературе / ред. В. А. Ковалева, А. И. Павловский. Л. : Наука, 1970. — С. 39-40.

проводится мысль, согласно которой, воссоздавая тот или иной характер, стержнем которого является некая социальная определенность, писатель воплощает его в персонаже, создает как бы новую индивидуальность, личность, обладающую неповторимыми психологическими особенностями: «Совокупность устойчивых черт личности – реальной или вымышленной – называется в научной психологии и обыденной речи *характером*. Характер – это, безусловно, явление психологическое»¹. Таким образом, литература, как и другие виды искусства – в принципе психологична. Термином «психологизм» можно обозначить всеобщее, родовое свойство искусства, заключающееся в воспроизведении человеческой жизни, в изображении человеческих характеров². В этом отношении мы можем говорить о художественном психологизме как универсальном явлении: «<...> практически ни одно произведение не может обойтись без какой-то, пусть самой краткой и примитивной, информации о внутреннем мире действующих лиц»³.

В то же время произведение искусства в определенном смысле всегда является художественным выражением психики его создателя, автора. Как справедливо напоминает О. Ф. Потемкина, в сферу психологизма входит и творческая индивидуальность писателя, его идеи, жизненное кредо, поворотные пункты судьбы, особенности социальных взаимосвязей: «Писатель, создавая своих героев, глубже постигает человеческую психологию, развивая свои возможности как "инженера человеческих душ"»⁴. Наконец, прикосновение к художественному тексту всегда сопровождается эмоциональной реакцией читателя, обусловленной опять же общими законами психологии⁵. Только

¹ Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М., 2003. – С. 5.

² Там же. – С. 4.

³ Там же. – С. 12.

⁴ Потемкина О.Ф. Психологический анализ рисунка и текста. СПб, 2005. – С. 366.

⁵ Там же. – С. 367.

учитывая все эти аспекты можно осуществить системный подход к анализу художественного произведения с точки зрения специфики его психологизма.

Однако, как справедливо указывает тот же А. Б. Есин, термин «психологизм» получил в литературоведении и второе, более узкое значение сознательной установки некоторых писателей на постижение внутренней жизни человека, когда психологическое изображение становится основным способом, с помощью которого познается характер, когда оно несет в себе значительную содержательную нагрузку, в огромной мере раскрывая особенности тематики, проблематики и пафоса произведения¹. Именно этот смысл вкладывает в интересующее нас понятие, например, Л. Я. Гинзбург, когда определяет литературный психологизм как художественное изображение внутреннего мира персонажей, их чувств, мыслей и переживаний, как художественную систему форм и методов изображения и выражения человеческой психики в литературе, как «исследование душевной жизни в ее противоречиях и глубинах»². В этом же значении используют термин и другие литературоведы, стремясь выявить своеобразие форм и способов художественного постижения внутреннего мира героев в творчестве конкретных писателей³.

¹ Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. – С. 12; См. об этом также: Проскурнин Б.М. Динамика художественного психологизма в мировой литературе на рубеже XIX-XX веков: историко-поэтологическое введение в проблему // Традиции и взаимодействие в мировой литературе: межвуз сб. науч. тр. / Перм. ун-т. Пермь, 2004. – С. 102. и др.

² Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. - М. : Интрада - 1999. – С. 286.

³ См. напр: Копытцева Н. М. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Поэтика психологического романа. Дис. ...канд филол. наук. Л , 1977. – 219 с.; Усачева Т.П. Психологизм в творчестве А.И Куприна: традиции и новаторство. : Дис... канд. филол. наук, Вологда, 1995. – 205 с; Потемкина О.В. О категории психологизма / О.В. Потемкина. Психологический анализ рисунка и текста. СПб : Речь, 2005. – С. 366 – 376; Мишина Л.А. Психологизм во французской литературе XIX в. (Стендаль, О. Бальзак, Г. Флобер). Чебоксары : Чуваш ун-т, 2005. – 43 с. и др.

А.Б. Есин утверждает, что в литературе существуют психологический и непсихологический способы художественного освоения реальности, которые равноценны с эстетической точки зрения. Непсихологический способ отнюдь не отменяет глубины, сложности понимания человеческого характера: «Разумеется, то, как понимает писатель структуру человеческой индивидуальности, во многом влияет и на само наличие психологического изображения в художественном произведении, и на конкретные особенности этого изображения. Тем не менее, между принципами характерологии и наличием или отсутствием психологического изображения нет необходимой жесткой связи»¹. Это явления разного уровня и характеризуют они разные стороны художественного произведения. Понимание характера, художественная концепция человека определяет эстетические принципы творческого метода. Психологизм в собственном смысле слова представляет собой способ построения образа, воспроизведения и осмысления того или иного жизненного характера и принадлежит к области формы, характеризует стилевое своеобразие произведения или индивидуальной творческой манеры автора: «Нетрудно увидеть, что психологизм имеет самое непосредственное отношение к стилю произведения, всего творчества писателя, иногда даже целого литературного направления или течения. Психологизм, когда он присутствует в произведении, выступает как организующий стилевой принцип, стилевая доминанта, то есть главное эстетическое свойство, решающим образом определяющее художественное своеобразие произведения и подчиняющее себе строение всей образной формы»². Психологизм в «узком» значении представляет собой особую систему элементов художественной формы, в которой все изобразительно-выразительные средства так или иначе

¹ Есин А.Б. Указ. соч. – С. 9.

² Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы . – С. 30; Аналогичные рассуждения находим в работе: Родина Е. Г. Художественный психологизм прозы В.П. Астафьева: учебно-методическое пособие. Магнитогорск : МаГУ, 2003. – С. 10. и других работах.

служат главной цели – постижению внутреннего мира персонажей.

Таким образом, мы можем говорить, что в современном литературоведении выстроена довольно логичная система значений, связанных с термином «психологизм».

Во-первых, психологизм выступает как родовой признак искусства слова, его органическое свойство. Во-вторых, психологизм может выступать как результат художественного творчества, как выражение и отражение психологии самого автора, его персонажей и, шире, - общественной психологии, которая в свою очередь раскрывается через личность художника и созданные им образы героев. Литературный психологизм обнаруживается и в процессе воздействия художественного произведения на сознание, эмоции, психику того, кто текст воспринимает. В этом отношении произведение предполагает наличие диалога между сознанием автора и сознанием читателя, который является сложным психологическим процессом, обусловленным определенными психологическими закономерностями. Наконец, психологизм представляет собою специальную и целенаправленную разработку способов и форм воплощения личности и ее раскрытия, является организующим эстетическим принципом художественного стиля, его доминантой как в конкретном произведении, так и в творческой манере писателя в целом.

А. Б. Есин справедливо указывает на недопустимость смешивания различных пониманий термина «психологизм»: универсального, свойственного всей литературе, и узкого, специального, характеризующего лишь часть художественных произведений: «Подсознательное убеждение исследователей в том, что все без исключения писатели были в той или иной мере "психологами", не позволяет сравнивать психологизм с непсихологической манерой письма. А раз такое сравнение отсутствует, то мы лишаемся элементарной начальной точки отсчета, не можем произвести даже первой операции, необходимой при исследовании любого объекта: сопоставить психологизм с тем, что не есть психологизм, - не говоря уже о том, чтобы выявить и изучить закономерности его

возникновения, бытования, функций и места в структуре литературного произведения»¹.

По мнению некоторых исследователей, различие между «широким» и «узким» пониманием психологизма следует закрепить и терминологически. Так, В. В. Компанеец полагает, что о психологизме следует говорить лишь тогда, когда речь идет об универсальных свойствах произведения искусства: «Писатель не властен решать вопрос, быть психологизму в произведении или отсутствовать, он в любом случае в той или иной мере будет ощущаться»². Если же мы имеем дело с сознательным эстетическим принципом, целевой установкой автора на постижение внутреннего мира героев, более уместно использовать термин «психологический анализ»: «Появление психологического анализа в произведении, его форма и типология чаще всего зависят от сознательной установки писателя, от характера его дарования, личностных свойств, от ситуации в произведении и т.д.»³.

Такая постановка проблемы выводит нас на размышления о формах, в которых реализуется психологизм как сознательный эстетический принцип, стилевая доминанта в творчестве конкретных писателей. В результате наблюдений за обширным художественным материалом многие исследователи приходят к выводу о том, что при всем своем разнообразии они, тем не менее, могут быть приведены в некую систему. Так, Л. Я. Гинзбург говорит о двух основных способах психологического анализа – прямом (в виде авторских размышлений, самоанализа героев) и косвенном (через изображение жестов, поступков, которые должен истолковать читатель)⁴. И. В. Страхов полагает, что основные формы психологического анализа можно разделить на изображение характеров «изнутри», предполагающее художественного познание душевного мира действующих лиц через посредство

¹Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. – С. 7.

²Компанеец В. В. Художественный психологизм как проблема исследования. – С. 53.

³Там же. – С. 52.

⁴Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – С. 297.

внутренней речи, образов их памяти, и «извне» - через психологическую интерпретацию писателем особенностей речевого поведения героев, их мимики, в которых объективируется психология личности¹. При некоторых различиях в деталях, оба исследователя, тем не менее, говорят фактически о двух доминирующих формах психологизма в литературе:

1. Изображение внутренней жизни человека «извне», с точки зрения стороннего наблюдателя, через описание, характеристика внешних проявлений тех или иных эмоций, состояний – мимика, жест, поступок, монолог, диалог с другими героями и т.п. Читатель должен осмыслить, сопоставить предложенные ему факты и сделать выводы о том, что происходит в душе героя произведения – косвенная форма.

2. Герой раскрывается «изнутри» - через исповеди, дневники, письма, в которых он сам рассказывает о своем состоянии, либо через прямые авторские комментарии, размышления о чувствах персонажа – прямая форма.

В сущности, и та, и другая форма аналитичны. В первом случае анализ оказывается прерогативой читательского сознания. Разумеется, это возможно только при условии, что писатель и сам в процессе написания произведения проделал огромную исследовательскую работу, проникнув в скрытые от внешнего взгляда тайники души своих персонажей, и нашел их адекватные внешние проявления. Фактически анализ в такой форме присутствует имплицитно, как бы за текстом собственно художественного произведения. Во втором случае анализ представлен эксплицитно, проявлен в самой ткани художественного повествования.

А.Б. Есин указывает на возможность еще одного, третьего способа сообщить читателю о мыслях и чувствах персонажа – с помощью называния, предельно краткого обозначения тех процессов, которые протекают в его внутреннем мире, и предлагает назвать такую форму

¹ Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов, 1973. Ч.1. - С. 3-4.

психологизма «суммарно-обозначающей»¹. Исследователь утверждает: «<...> одно и то же психологическое состояние можно воспроизвести с помощью разных форм психологического изображения. Можно, например, сказать: "Я обиделся на Карла Ивановича за то, что он разбудил меня" – это будет суммарно-обозначающая форма. Можно изобразить внешние признаки обиды: слезы, нахмуренные брови, упорное молчание – это косвенная форма. А можно, как это и сделал Толстой, раскрыть психологическое состояние при помощи прямой формы психологического изображения»².

«Суммарно-обозначающая» форма не предполагает аналитических усилий со стороны читателя – чувство точно названо, обозначено. Нет здесь и попыток автора художественно постичь закономерности внутреннего процесса, проследить его этапы.

А.Б. Есин полагает, что о психологизме как особом, качественно определенном явлении, характеризующем своеобразие стиля данного художественного произведения или писателя, можно говорить только тогда, когда в литературе появляется и становится ведущей «прямая» форма изображения душевных движений и мыслительных процессов, в том числе таких, которые не находят или не всегда находят внешнее выражение³. При этом «суммарно-обозначающая форма» не уходит из литературы, но вступает во взаимодействие с «прямой» и «косвенной», что обогащает и углубляет каждую из них. Эти рассуждения представляются нам вполне убедительными. Таким образом, психологизм как особый организующий эстетический принцип художественного стиля, реализуется в произведении с помощью специфических средств психологического анализа, характерных для прямой или косвенной формы изображения внутренней жизни персонажей.

Когда и как зародился психологизм в русской литературе? Кто из писателей внес в этот процесс свой вклад и в чем он заключается? Фигура Н.М. Карамзина представляется

¹ Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. - С.13.

² Там же. – С. 14.

³ Там же. – С. 16.

нам одной из ключевых в данном отношении. Общеизвестно, что многие писатели XIX века, признанные мастера-психологи, неоднократно говорили о нем как своем учителе. Выявлению роли, которую сыграл Карамзин в становлении художественного психологизма в русской литературе, мы и посвятим наше исследование.

Контрольные вопросы:

1. Какие значения имеет термин «психологизм»?
2. В чем смысл разделения В.В. Компанейцем двух терминов «психологизм» и «психологический анализ»?
3. Какие формы психологического анализа выделяют литературоведы? Охарактеризуйте их.

§ 2. В начале пути: первые опыты художественного постижения человеческого характера в ранней прозе Н. М. Карамзина

Н. М. Карамзин вступил на литературное поприще в пору, когда русские писатели уже накопили определенный опыт художественного изображения душевной жизни человека. В 60-80-е годы XVIII века наиболее активно работали в этом направлении Федор Эмин, Павел Львов, Николай Эмин и другие¹. По мысли ряда исследователей, произведения этих авторов во многом предвосхищали «развитый» сентиментализм последующих десятилетий².

¹ См. романы Ф. А. Эмина («Похождение Мирамонда», 1763, «Приключения Фемистокла», 1763, и особенно «Письма Эрнеста и Доравры», 1766), М. М. Хераскова («Нума или процветающий Рим», 1768, «Кадм и Гармония», 1786, «Полидор» 1794), а также романы Н. Ф. Эмина («Роза», 1786, «Игра судьбы», 1789) и П. Ю. Львова («Российская Памела», 1789).

² См. напр.: Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. – С. 42-43 и др.

Становление сентиментализма в русской литературе оказалось связано с утверждением новых жанров, в том числе «чувствительного романа» и «чувствительной повести»¹. Интерес к этим жанровым формам обусловлен тем, что они в наибольшей степени позволяли решать новые задачи, ориентировали писателей на художественное осмысление эмоциональной жизни человека, его внутренних переживаний².

Как известно, одной из краеугольных идей просветительской философии (идеологической основы сентиментализма как творческого метода) стала мысль о единой для всех людей физической и духовной организации³. Тем самым утверждалась ценность человеческой личности вне зависимости от её общественного положения. Таким образом, была создана основа для появления в литературе нового типа героя – простолюдина, «маленького человека с большим сердцем». В русской литературе таким героем стал крестьянин. Простолюдины, изображавшиеся ранее преимущественно в качестве второстепенных или комических персонажей, в чувствительных повестях и романах предстали в виде добродетельных «поселян», далеких от пороков современной цивилизации. Меняются и представления о достоинствах и недостатках человека: на первый план выходят мягкосердечие, преданность в дружбе и любви, умение ценить красоту природы и произведений искусства. Среди качеств, необходимых благородному человеку, особое значение приобретают способность к состраданию и благотворению. Человек низкого сословия теперь изображался не только как благодарный объект благодеяний со стороны героев, занимающих более высокое общественное положение, но и сам выступал в качестве «благодетеля»⁴. Главным объектом внимания писателей стал

¹ См. об этом: Павлович С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1974. – С. 126; Орлов П. А. Русский сентиментализм. М. : Изд-во МГУ, 1977. – 270 с.

² Павлович С. Э. Указ. соч. – С. 127.

³ См. об этом: Орлов. П. А. Указ. соч. – С. 24.

⁴ См. об этом Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб. : Наука, 1994 – С. 58.

внутренний мир простолюдина, что обусловило необходимость искать новые средства художественной характеристики персонажей. Возник интерес к тому, как душевные качества героя проявляются в его внешности (портрет), в его отношении к природе (пейзаж), самооценке (исповедь)¹.

Ф. З. Канунова справедливо замечает, что даже сюжет, положенный в основу карамзинской «Бедной Лизы» (история социально неравной любви), был весьма распространен не только в западноевропейской литературе, но и в раннем русском сентиментальном романе («Роза, полусправедливая и оригинальная повесть» Н. Эмина, «Российская Памела» П. Ю. Львова, др.). Исследовательница цитирует в своей работе целый ряд высказываний, предвосхищающих знаменитое изречение Н.М. Карамзина «И крестьянки любить умеют»².

Таким образом, в уже предшествовавшей Карамзину литературной традиции внутренний мир человека осмыслился как ценность, не зависящая от сословных и социальных определений. Однако авторы, обратившиеся к этой теме, во многом ориентировались на прежние эстетические установки. Национальная, социальная принадлежность, исторические условия не налагали никакого отпечатка на личность, мировоззрение и образ мыслей героев: «В этом отношении чувствительная проза оказывается прямой наследницей классицизма, рассматривавшего человека как некое абстрактное вмещилище добродетелей и пороков»³. Характеры и конфликты не получили еще и сколько-нибудь убедительного психологического раскрытия.

Ориентация на предшествующие традиции проявляется, например, в том, что многие чувствительные повести и романы тяготеют к заметной дидактичности. Так, П. Ю. Львов утверждает в своих произведениях мысль о том, что путём

¹ См. Кочеткова Н. Д. Указ. соч. – С. 156-253.

² См.: Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). Томск : Изд-во Томского университета, 1967. – С. 46.

³ Павлович С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. – С.126.

воспитания добронравия и честности можно создать поколение добросовестных людей, приверженных к общественному благу. Душевные качества главных героев его романа «Российская Памела, или приключения Марии, добродетельной поселянки» определяются всецело теми принципами, которые были внушены им с детства, и воспитанием, которое они получили¹. Главная идея открыто декларируется в тексте произведения, а судьбы героев играют лишь роль своеобразной иллюстрации к ней. С. Э. Павлович отмечает и такую особенность стиля названных произведений, как наличие в них прямых нравоучительных рассуждений. Так, характеризуя художественные особенности романа Ф. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры», исследовательница замечает: «Самая же идейная направленность романа, стремление автора поучать и наставлять читателя, высказанные им соображения по актуальным вопросам общественной жизни, отношение его к любви, к страсти, к разуму, оценка им поведения героев, – все это приближает его скорее к дидактическим произведениям типа романа г-жи де Бомон, чем к произведениям Руссо»². В письмах героев прямо формулируется целый ряд социальных и нравственных постулатов, вырисовывается ряд требований, которым должен соответствовать достойный человек, честный гражданин³. Столь же открыто дидактичен стиль в романе Н. Эмина «Роза». Письма Честона, положительного персонажа, содержат в себе наставления, поучения, изложение житейской мудрости. В этом смысле они противостоят письмам Ветрогона. Честон рассуждает о должном поведении дворянина, Ветрогон же говорит о том, что есть в действительности: «Не бойся; наш брат анкроше, долговечный дурачок, мякиньякая душа, гибкая красавица, жеманная старая монета, словом весь модный круг не

¹ Павлович С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. – С.127.

² Там же – С. 20.

³ Там же – С. 24.

опасен, всем наука обхождения известна»¹. Аналогично выстроена система образов в романе «Игра судьбы». Роль дающего наставления героя-резонера в этом произведении выполняет Нелест. Его письма представляют собой последовательное изложение принципов добродетели и чести. Нелест осуждает своего друга за то, что тот считает для себя возможным только «наслаждаться трудом других»: «Итак видишь, что некоторое изобилие вливает в тебя томную праздность. Скажи мне, как ты толь дерзко заключаешь, что все сотворены для твоих услуг и что ты создан только наслаждаться трудами других?»²; «Так не должен ли ты ни чем отечеству и себе?» (139); «Узнай все: он нарушает святость чести и добродетели. Всемир хищник невинности, Всемир преступник» (53).

В романе П. Ю. Львова «Российская Памела» важное значение для понимания авторского замысла имеет образ Филиппа, отца Марии, мудрого резонера, изрекающего нравоучительные сентенции, произносящего длинные тирады, проповедующего добродетель, высокую нравственность и следование своему долгу. Филипп дает наставления молодым супругам: «Старайтесь быть более друзьями, нежели любовниками...» (Ч. 1, 142)³. По мнению С. Э. Павлович, такая открытая дидактичность стиля была следствием стремления автора дать читателям назидательное чтение⁴. В романе даются подробные указания, как надо воспитывать детей; мы встречаем здесь пространные рассуждения о родительских обязанностях, особенно об обязанностях отца. Назидательность произведения усиливается, благодаря введению образа добродетельного

¹ Цит. по: Эмин Н. Роза, полусправедливая и оригинальная повесть. СПб., 1786. – С. 37. Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием страницы.

² Цит. по: Эмин Н. Игра судьбы. СПб., 1789. – ч. I – С. 27. – Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием страницы.

³ Цит. по: Львов П. Ю. Российская Памела или История Марии, добродетельной поселянки: в 2-х ч. Во граде с. Петра. : Имп. тип., 1789-1790. - Ч. 1– С. 142. – Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием страницы и части.

⁴ Павлович С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. – С. 136.

молодого человека Милона, славящего в своих поучениях рассудительность и добронравие.

Авторы ранних романов нередко использовали эпистолярную форму. Она не требовала сложной и глубокой психологической мотивировки для оправдания высказываний героев по самым разным вопросам. Сама реальность подсказывала писателям направление художественных поисков: нередко обширная переписка, посвященная самым разным вопросам как частной, так и общественной жизни, носившая изначально сугубо интимный характер, публиковалась, предавалась гласности и тем самым становилась фактом культурной жизни эпохи. Так, например, в 1761 году в Петербурге были опубликованы «Письма г-жи Ламбер к ее сыну о правдивой чести и к дочери о добродетелях, приличных женскому полу». Автор книги – г-жа де Бомон, - пользовалась большой популярностью в России. А.Т. Болотов в одном из писем к своей сестре, давая советы по воспитанию сына, рекомендует прочесть «Детское училище» г-жи де Бомон¹. Подсказанная жизнью, форма повествования в письмах позволяла писателям создать ощущение психологической достоверности в момент раскрытия душевного мира героини или героя, обозначить сложный характер человеческих взаимоотношений.

Писатели, закладывавшие основы русского сентиментализма, достигли некоторых успехов в изображении внутреннего мира человека. Так, С. Э. Павлович справедливо отмечает, что в романе П. Ю. Львова «Российская Памела или приключения Марии, добродетельной поселянки» автору в какой-то мере удалось в образе Виктора избежать схематизма в изображении характера и дать живые черты человека, недурного в своей сущности, склонного к добру, быстро увлекающегося, но вместе с тем слабохарактерного, легко поддающегося

¹ См. об этом: Щепкина Е. Н. Популярная литература в середине XVIII века / ЖМНП, ч. ССXLIV, СПб, 1886. – С. 269.

влиянию окружающих и не умеющего противостоять обстоятельствам¹.

По мнению исследовательницы, именно стремление отойти в ряде случаев от нормативной эстетики классицизма, понять «слабости» человеческой души, изобразить противоречивые стремления человека, его внутренний разлад составляет суть новаторства Н. Эмина как прозаика². Можно предположить, что становление сентиментализма в русской литературе связано с попытками постепенного отхода от схематичного изображения характера, свойственного классицизму.

Особую заслугу предшественников Карамзина исследователи видят в том, что они ввели в русскую литературу любовную тему: «Проблема любви занимает большое место у первых русских сентименталистов <...> Любовь рассматривается у них как значительное чувство, в котором должен раскрыться человек, но и эти писатели в своей манере «живописать любовь» были полностью скованы предшествующей литературной традицией»³. Так, в романе Ф. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» одно из важных мест занимают именно любовные переживания главных героев. По мнению П. А. Орлова, Ф. Эмин первым в русской литературе изобразил героев, переживания которых отличаются типично сентиментальной экзальтацией: «Эрнест и Доравра обильно проливают слезы, падают в обморок, угрожают друг другу самоубийством»⁴. Именно так выражает свои чувства Эрнест: «Разум согласясь с глазами, сообщил нечто такое сердцу, которое вдруг возтревожилось, возтрепетало, заняло, несколько испустило вздохов, и в сем горестном и по ныне находится

¹ Павлович С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. – С.127.

² См. Павлович С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. – С. 59.

³ Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина) – С. 48.

⁴ Орлов П. А. Русский сентиментализм. – С. 57.

состоянии»¹; «Избавь меня милосердное небо от предвиденного мною злополучия! Доравра конечно на меня негодует, когда свои от меня отвращает взоры, смотрит в землю, в лице переменяется, то краснеет, то бледнеть начинает, и в присутствии моем природную свою теряет веселость и живость! <...> Ах я начинаю чувствовать следствия моей дерзости!» (ч. I, 11.). Ответные письма Доравры написаны с неменьшей экзальтацией: «Тиран! Ни над своею, ни над моею жизнью сожаления имеющий! Воззри на слезы мои и живи. Скажи мне, как тебя просить должно, чтоб ты выслушал просьбу мою» (ч. I, 65.). Письма изобилуют пафосными восклицаниями, сила чувств подчеркивается с помощью гипербол, контрастов. Но при этом складывается впечатление, что цель героев – не столько выразить собственные эмоции, сколько обозначить их как своего рода психологический феномен, который они сами с любопытством наблюдают. Так, Эрнест, как правило, говорит о внешних проявлениях своих переживаний: потерял природную веселость, сел в беспамятстве и т.п. О чувствах Доравры он тоже судит по внешним признакам: покраснела, побледнела, смотрит в землю, переменилась в лице и т.п. Некоторая отстраненность от собственных внутренних состояний обнаруживается и в его рассуждениях, напоминающих медицинский трактат, разъясняющий физиологические основы эмоциональных процессов: «Прежде грусть запекшаяся в моей крови, затворила слезам дорогу, а теперь чрезвычайная радость по всей моей разлившись природе растворяет печалию сгущенную кровь, и слезы льются из очей моих <...> Из дна горчайшей гибели на верх благополучия я вознесен. Доравра меня любит!» (ч. I, 76-77). П. А. Орлов справедливо указывает, что новое видение мира и человека у Эмина не всегда воплощается в художественных образах: «Часто оно выражается им в декларативной публицистической форме, и это вполне понятно: перед нами писатель, только начинающий овладевать новым

¹ Эмин Ф. А. Письма Эрнеста и Доравры. СПб., 1766. – Ч. I. – С. 6. Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием части и страницы.

творческим методом»¹. В итоге, несмотря на всю экзальтированность высказываний, персонажи романа Эмина производят впечатление людей рассудочных. В своей жизненной практике они постоянно прислушиваются к голосу разума: «Ежели же я презрев родительскую ко мне любовь, вознамерюся оставя на веки веков свой дом, отечество, и того, кто мне даровал жизнь, слепо твоей предаться воли, и во отдаленные за тобою следовать страны, то что скажут тогда люди, узнав о том, что ради безрассудной страсти, лишилась отца, благопристойности и дражайшей чести?» (ч.I, 70). Они не столько выражают в письмах свои чувства, сколько рассуждают о них, указывают на них. Влияние классицистической традиции проявляется и в стремлении автора поучать читателя (долг провозглашается основным началом, организующим жизнь добродетельного человека), и в однолинейном изображении некоторых героев (жена Эрнеста изображена полностью отрицательным персонажем, в соответствии с образами традиционных «злодеев»)².

В 1788 году сын романиста – Николай Эмин – выступает с новым романом в письмах «Роза, полусправедливая оригинальная повесть». Романы Федора и Николая Эминых разделяет двадцать лет, но серьезных изменений в их художественной манере не просматривается. Несмотря на то, что молодой автор чуть больше уделяет внимания изображению чувств, мышление его также рационалистично: герои четко разделены на положительных и отрицательных, характеры во многом статичны и схематичны (так, например, образ Честона воплощает в себе модель вполне положительного человека, следующего принципам чести и благоразумия; Зараза, совращающая молодых людей с пути добродетели – воплощение зла, порока), использование условных имен, отражающих характер героев (например, Милон, Честон, Зараза, Прелеста и т.д.). Должная манера поведения положительных героев объясняется тем, что они в своей жизни постоянно

¹ Орлов П. А. Русский сентиментализм. – С. 53.

² См. об этом подробнее Павлович С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. – С. 37.

руководствуются разумом и т.д. Изредка автору удастся внести в характер живые ноты. Так, легкомысленный Ветрогон хотя порочен и легкомыслен, но все же не лишен человеческих чувств. Ему действительно жаль Милона и Розу, и он готов был бы отказаться от своих притязаний на молодую девушку, если бы знал о любви друга раньше. Николай Эмин передает переживания Ветрогона, осознающего свою вину: «Нельзя не чувствовать мне, что ничего не сделал я полезного. Аттестат самой дурной повезу я в Ад. <...> О! Сколь дорого бы я заплатил, ежели бы кто мог меня успокоить; нет, никакие сокровища, кроме добродетели, не сильны доставить человеку душевные тишины...»¹. Таким образом, Эмин избегает слишком уж упрощенного изображения Ветрогона. Важное значение получают пейзажные зарисовки, оттеняющие душевные состояния. Так, например, для Милона вся окружающая природа наполняется радостью, светом и вся как бы пропитана любовью: «Прекрасный день представлял взору моему великолепное торжество. Деревья, наклоня обремененные плодами ветвя, приглашали наследника земных на пир, приготовленный щедро природою. Соловей, вития пернатых, управлял пением нежных зяблицы и страстной малиновки.» (ч. I, 11-12). Однако автор и в этом произведении ограничивается лишь внешним обозначением внутренних переживаний: влюбленные герои вздыхают, обливаются слезами, изображают жесты отчаяния и т.д. «Бросился он в платье на постелю, произносил имя Розы, испуская тяжкие вздохи; вдруг вскочил, взял шляпу и побежал к реке...» (ч. II, 143). Душевные волнения персонажей в письмах передаются в основном через особенности их речи: прерывистость, короткие фразы, обилие восклицаний и вопросов.

П. Ю. Львов в своем романе «Российская Памела или приключения Марии, добродетельной поселянки» (1789), как и отец, и сын Эмины, во многих случаях заимствует средства художественной изобразительности из поэтического арсенала

¹ Эмин Н. Ф. Роза, полусправедливая, оригинальная повесть. СПб. , 1788. – Ч. II. – С. 150-151. – Далее ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра – часть, арабская – страница.

классицизма. Так, например, его герои произносят патетические речи, декларируют свои чувства с пафосом и восклицаниями. Во время встречи Виктора с Филиппом, отцом Марии, диалог героев носит патетичный характер:

«- Ах! По сих словах возопил старик: вы сын Честона! Боже мой! Как я счастлив что вас вижу! <...>

- Как! ты знаешь моего батюшку? – при сем слове Виктору так живо вообразился его отец, что он заплакал!»¹.

Фиксируются лишь внешние проявления эмоций. Герои краснеют, плачут, бледнеют. О чувствах говорят их жесты, возгласы и движения. Например, мать Виктора, узнав о женитьбе сына на крестьянке, «бегала по комнате, кусала пальцы, сдернула с головы чепец, била себя в грудь и ругала немилосердно сына» (ч. II, 5). Влияние образной системы классицизма ощущается в раскрытии образа Плуталова. Он – воплощение зла, развратный человек. «Боже мой! Воскликнул он, этот простака еще жив! Как я несчастлив! Где ни разположусь пожить, везде неудача. – После этого он осматривается, не слышал ли его кто; ибо сие гнусное восклицание, подлая душа его погруженная в смертожащее корыстолюбие не могла в себе удержать!» (ч. II, 18). Изображая душевные мучения Плуталова, автор использует приемы гиперболизации, нагнетения страшных картин и неожиданных эффектов². Интересно, что Львов в некоторых моментах пытается отойти от однозначности описываемых чувств. Так, например, Виктор разрывается между буруевающими его чувствами: «То покушался уговаривать и ободрять семейство Филиппа; то теряя силы, колеблем будучи отчаянием как гибкая трость ветром, готов был упасть на подножие гробницы. В такой ужасной борьбе, каковую почтительной только сын и пламенной любовник может испытать, Виктор не знал которому чувству он должен пожертвовать своею душою: однако

¹ Львов П. Ю. Российская Памела или приключения Марии, добродетельной поселянки. СПб., 1789 – ч. I, – С. 10. – Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием части и страницы.

² См. об этом подробнее: Павлович. С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. – С. 142-143.

же почтение к виновнику жизни одерживает победу, и так он повергается на мрамор окропленной многочисленными слезами» (ч. I, 40).

Таким образом, авторы, прокладывавшие дорогу русскому сентиментализму, в сущности, видели те пути, которые должны были привести к подлинно глубокому психологизму. Они стремились изобразить чувства своих персонажей в прямой форме, «изнутри» – через высказывания самих героев о своем состоянии в письмах, монологах. Обнаруживаем мы в ранних чувствительных повестях и романах и первые попытки изобразить переживания героев косвенно, «извне», через описание внешних симптомов – мимики, поступков. Однако новое понимание человека они воплощали, используя содержательный и стилиевой арсенал привычной и знакомой читателю классицистической художественной системы. А потому в ранних сентименталистских произведениях мы находим скорее рассуждения о человеческих чувствах, морализирование по их поводу. Если же герои пытаются выразить свое состояние – им удастся его лишь обозначить, назвать в соответствии с привычной традицией суммарно-обозначающей формы психологизма. В итоге поведение героя оказывается иллюстрацией к общим рассуждениям о человеческой природе, прикладывается к ним и утрачивает самостоятельное значение вне их контекста.

Несомненно, Н. М. Карамзин в своих ранних произведениях учитывал накопленный предшественниками опыт. Однако, по мнению исследователей, его творчество явилось крупным шагом вперед. Так, В. Н. Топоров отмечает: «Знакомство с предкарамзинской прозой дает отчетливое представление о «слабости» этого контекста, о величине разрыва между ним и прозой Карамзина, об огромности шага, сделанного автором «Бедной Лизы», открывшим новую страницу в истории русской прозы в ее высоком варианте, который органически и творчески был подхвачен и развит в более поздний период, сохраняя, однако, значение точки отсчета»¹.

¹ Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. – С. 42-43.

Но какие именно художественные открытия Карамзина позволили именно с него начать историю уверенного развития русского сентиментализма?

На наш взгляд, уже в самых ранних произведениях Н. М. Карамзина заметен новаторский подход к решению проблемы изображения человеческой душевной жизни. Значение этих ранних опытов в процессе становления творческой позиции писателя, с нашей точки зрения, нельзя недооценивать. Нам представляется заслуживающей внимания мысль Н. Л. Вершининой о том, что три первых произведения Карамзина представляли собой некое художественное единство. В своих рассуждениях исследовательница опирается на суждения, высказанные в свое время П. Н. Сакулиным: «Повестью «Бедная Лиза» дополняется повесть «Евгений и Юлия», вместе они образуют складень сентиментального стиля. Если к ним прибавить рассказ «Фрол Силин, благодетельный человек» (1791), то получится сентиментальный триптих с образами чувствительно-добродетельных дворян и крестьян»¹. Н. Л. Вершинина уточняет: единая тональность ранних карамзинских произведений достигнута благодаря тому, что «Бедную Лизу», занимающую центральное место в этом «триптихе», можно осмыслить в едином идиллическо-анекдотическом ключе, как повесть, почти тождественную идиллии «Евгений и Юлия», и как рассказ, сближающийся с «Фролом Силиным» неординарностью поступков «идеальных» героев, функциональной значимостью происшествий (перед нами «печальная быль» о том, что случилось с «прекрасною душою и телом»)»².

¹ Сакулин П. Н. Русская литература: учебное пособие. М. : ГАХН, 1929. – Ч. 2. – С. 295.

² Вершинина Н. Л. Особенности беллетристической рецепции повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» в эпоху 1830-1840-х годов (идиллическо-анекдотический контрапункт) // Карамзинский сборник. Повесть Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»: проблемы изучения и преподавания / отв. ред. С. М. Шаврыгин. Ульяновск: изд-во УлГПУ, 1999. – С. 35.

Эти рассуждения заставляют нас внимательнее присмотреться к самым ранним прозаическим опытам Карамзина.

Повесть «Евгения и Юлия» часто называют юношеской. Данное определение справедливо сразу в нескольких отношениях. Прежде всего, это одно из самых ранних произведений начинающего писателя. Оно опубликовано в 1789 году, в журнале «Детское чтение для сердца и разума» – первом в России периодическом издании, специально предназначенном для юных читателей. Наконец, очень молоды главные герои повести – трогательная влюбленная пара. Однако, в творческой биографии художника «Евгений и Юлия» занимает довольно важное место.

Как известно, к сотрудничеству в «Детском чтении» Карамзина привлек Н. И. Новиков, бывший не только замечательным писателем, журналистом, мастером издательского и типографского дела, но и довольно заметной фигурой в русских масонских кругах. В кругу новых друзей господствовали серьезность умонастроений, строгие правила морали, работа над собственным нравственным совершенствованием. Однако уже в этот период активного сотрудничества с «Детским чтением» проявляется склонность будущего писателя к самостоятельности: «В сонме западной литературы он выбирал то, что ему было лично близко, и приспособливал тексты к уровню подростков. В основном, начиная с 1787 года, это были пространные сентиментальные повести, занявшие множество выпусков»¹. Карамзин активно знакомит русское юношество с произведениями Томсона («Времена года»), Геснера («Деревянная нога»), Лессинга («Эмилия Галотти»), модными романами мадам Жанлис. Он увлечен творчеством Руссо, Клопштока, Юнга, Виланда, Ричардсона, Стерна. П. А. Орлов отмечает: «Масонские представления пока мирно уживаются в сознании молодого поэта с интересом к творчеству писателей-сентименталистов, тем более, что многие сентиментальные произведения <...> были связаны с религиозной тематикой и даже печатались в

¹ Осетров Е. И. Три жизни Карамзина. – С. 39.

русских масонских журналах»¹. В качестве примера такого органичного синтеза масонских и сентименталистских идейно-эстетических установок обычно называется ранний прозаический очерк Карамзина «Прогулка», напечатанный в журнале «Детское чтение» в 1789 году.

Однако это равновесие было крайне неустойчивым. Карамзину оказались чужды мистические увлечения и политические замыслы друзей-масонов. Он принял смелое решение: порвал с масонством и со всем новиковским кругом. Разрыв был корректным, но твердым. Карамзин сохранил навсегда новиковский вкус к просветительству, распространению знаний, но решительно отказался от любых форм тайной организации и вручения своей личности какому-либо руководству.

Повесть «Евгений и Юлия» и стала произведением, свидетельствующим о достаточно уверенном самоопределении Карамзина как писателя. Исследователями не раз отмечалась внешняя незатейливость сюжета «Евгения и Юлии». Тема внезапной смерти милого, цветущего юноши могла заинтересовать и масонов, которые в своих произведениях стремились всемерно обесценить земное существование и его радости, противопоставляя ему идеально духовную загробную жизнь как некий идеал. В противоположность этому мироощущению повесть Карамзина, отличается ярко выраженным гедонизмом. Первая часть произведения пронизана живым ощущением счастья, которое несет людям земная жизнь. Мотив внезапной смерти Евгения также получает у Карамзина сентиментальное, а не масонское освещение. Масоны в смерти человека видели подтверждение мудрости и справедливости божества. Смерть посылалась герою как некая милость, спасающая от будущих страданий, а подчас даже и злодеяний. Герои Карамзина нежно любят друг друга, нет сомнений в том, что их семейная жизнь будет безоблачно счастливой. Евгений и Юлия идеальны и в нравственном отношении, нет никаких оснований ожидать от них в будущем дурных поступков. А

¹ Орлов П. А. Русский сентиментализм. – С. 121.

потому смерть Евгения не согласуется с масонской верой в справедливость высшего промысла.

С нашей точки зрения, в «Евгении и Юлии» Карамзин даже слишком старательно следует принципиальным идейно-эстетическим установкам сентиментализма: произведение воспринимается как ученическое сочинение, аккуратно иллюстрирующее усвоенный урок.

Так, герои повести живут в органическом единении с миром природы: «Подобно тихой прозрачной реке текла мирная жизнь их, струившаяся невинными удовольствиями и чистыми радостями <...> Едва мрачные ночные тени исчезать начинали, едва румяный свет зари начинал разливаться по воздуху, госпожа Л*, пробуждаясь вместе с природою, нежными ласками прерывала покойный сон Юлии и призывала ее воспользоваться приятностями утра. Обнявшись, выходили они из дому, дожидались солнца, сидя на высоком холме и встречали его с благословением. Насладясь сим великолепным зрелищем природы, возвращались они домой с чувством веселия, ходили по саду, осматривали цветы, любовались их освеженною красотою и питались амброзическими испарениями. Госпожа Л*, посмотрев на пышную розу, часто с улыбкою обращала взор свой на Юлию, находя между ними великое сходство.» (89-90)¹. В повести Карамзина явно слышатся отзвуки идей Руссо, утверждавшего идеал гармоничного слияния человека и природы. Герои не просто наделены способностью чувствовать красоту окружающего их мира. Госпожа Л* и ее воспитанница буквально впитывают в себя животворный свет солнца, ароматы цветущих растений, заряжаясь от природы жизненной энергией. Природные образы помогают охарактеризовать внутренний мир персонажей. Так, именно сравнение Юлии с фиалкой, помогает Карамзину создать образ наивной, милой, скромной, нежной девушки. Наконец, в повести заметны попытки психологизировать пейзаж, подчиняя его состоянию воспринимающих его людей. После смерти Евгения госпожа Л*

¹ Карамзин Н. М. Евгений и Юлия // Русская сентиментальная повесть / Сост. П.А. Орлов. М. : Изд-во МГУ, 1979. – Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

и Юлия перестают замечать красоту мира: «Самая природа, бывшая некогда для них источником радостей, представляется им мрачною и запустевшею» (94). Отметим умозрительный характер пейзажа в повести. Действие происходит в России, но описание природы лишено специфических для русского ландшафта примет и особенностей. Это скорее ученически книжное, условное описание «матери-натуры».

Как известно, сентименталисты из двух духовных начал, которыми природа наделила человека, главным считали способность к эмоциональной реакции на мир, определяемую как чувствительность. Герои повести живут именно чувствами. Каждое событие их жизни обязательно освещается бурной эмоциональной реакцией. Так, госпожа Л* и Юлия не могут спокойно перечитывать письма Евгения, обучающегося в чужих краях: «Иногда при чтении сих писем глаза Юлиины наполнялись слезами, приятными слезами любви и почтения к благоразумному и добросердечному юноше. «Ах! Когда он к нам придет? – часто говаривала госпожа Л*. – Как счастлива буду я, когда его увижу, прижму к своему сердцу и тебя вместе с ним, Юлия!» (90). Заметно, что, стремясь раскрыть переживания своих персонажей, Карамзин описывает особенности их поведения: не вовремя садятся обедать и ужинать, постоянно смотрят на дорогу. О чувствах Юлии или госпожи Л* мы узнаем по изменению выражения лиц (появление слез или улыбки), по репликам в диалогах. По-видимому, начинающему писателю пока не удастся заглянуть в душу своих персонажей. Как и его предшественники, он может только фиксировать внешние признаки эмоционального возбуждения, предоставляя читателю догадываться о содержании чувств. Герои, как правило, и сами не могут словесно определить свое состояние. А потому переживания выражаются с помощью неумеренных жестов, экзальтированных восклицаний и т.д. Например, радость в момент помолвки Евгения и Юлии выражается так: «Евгений вдруг встал, бросился к ногам матери своей и мог сказать только: «Матушка... Матушка!» Юлия преклонила голову свою на грудь ее и в безмолвии жала ее руку. Евгений одною рукою обнял мать свою и Юлию... Госпожа Л* в жару благоговения

многократно упала на колени, поднимая глаза к небу и потом обращая их на детей своих» (92). Весьма подробно описывается поведение участников похоронной церемонии: «Все дворовые люди и крестьяне присутствовали при сем печальном обряде и проливали горькие слезы. Всякий хотел нести гроб и тем оказать последний долг покойному. За гробом шла несчастная мать в длинном черном платье. Немая горесть изображалась на лице ее, но сквозь глубокие черты сей горести сияла твердость и всякая надежда на небесное подкрепление. Бледная, изнемогшая Юлия не могла сама идти, ее вели две женщины под руки в некотором отдалении от гроба. Ни одной капли слез не видно было в глазах ее, и никаких жалоб уста ее не произносили, но в сердце своем чувствовала она всю тяжесть свершившегося удара» (93). Горькие слезы крестьян, длинное черное платье госпожи Л*, изнеможение Юлии – приметы глубочайшего горя. Автор, по-видимому, чувствует недостаточность этих средств и стремится более определенно охарактеризовать состояние своих героинь. Но все, что ему удастся, это декларативно обозначить переживания: немая горесть, твердость, надежда «изображаются» на лице матери Евгения как бы сами по себе, отливаясь в почти театральную трагическую маску.

Сентименталисты были убеждены в том, что чувствительность – драгоценный дар природы – все же нуждается в воспитании и руководстве. Доброта, человечность, сострадание возбуждаются в молодом сердце лишь тогда, когда ему предлагаются объекты, на которые может быть направлена зарождающаяся чувствительность. Госпожа Л* – хорошая воспитательница, умеющая вовремя заметить и оценить моменты проявления доброты в своих детях, реагируя на них в духе «Эмиля» Руссо: «На этой долине вы заставили меня однажды плакать и благодарить бога, Помнишь ли? Нет, ты уже все забыл. Так я расскажу тебе. Мы гуляли по роще. Вышедши на долину, увидели мы лежащего на траве старика, который едва дышал от усталости и зноя. Ты тотчас бросился к нему, схватил с себя шляпу, почерпнул воды, возвратился к старику, напоил его и смыл у него с лица пыль, а Юлия обтерла его платком своим. Боже мой! Как я радовалась вами, видя такие знаки чувствительности вашего сердца!» (91). Добрый поступок

– еще один прием, позволяющий молодому писателю раскрыть внутреннюю красоту своих персонажей.

По мысли сентименталистов, природная чувствительность сохраняется и развивается лишь в людях, которые проводят жизнь в постоянных заботах о себе и других. Вот почему так важен в повести мотив постоянного общения героев-дворян с людьми труда. Однако крестьяне в юношеской повести Карамзина - не реальные русские крепостные, а условные «дети натуры». Госпожа Л* и Юлия ежедневно становятся свидетелями почти театральной идиллии: «После обеда хаживали они смотреть полевые работы поселян, которые в присутствии их трудились с радостью. Вечер приносил с собою новые удовольствия. Смотрели на заходящее солнце, смотрели, как кроткие овечки при звуках пастушеской свирели бегут домой, блеют и прыгают, как утружденные поселяне один за другим возвращаются в деревню, и слушали, как они, быв довольны успехом работ своих, в простых песнях благословляют мать-натуру и участь свою» (90). Заметно, что молодой писатель опирается скорее на книжный опыт, нежели на личные впечатления от реальности русской помещичьей деревни. И все же само введение в повесть данного мотива говорит о многом. В этом наивном интересе к жизни «поселян» – зерно будущих размышлений писателя об эстетической ценности внутреннего мира простолюдина, достойного того, чтобы стать главным героем литературного произведения.

Мы видим, что это раннее произведение еще не выявило в полной мере степень авторского таланта: приёмы изображения характера в повести однообразны. Переживания героев выражаются очень бурно: неумеренными жестами, восклицаниями и т.д. Изображение отличается схематичностью, в сущности, характеров как таковых ещё нет. В этом отношении «Евгений и Юлия» - произведение, явно связанное с предшествующей стилевой традицией «чувствительной прозы» Эминых, Львова и др. Однако, усвоив найденные предшественниками приемы изображения внутреннего мира своих персонажей, Карамзин решительно отказался от свойственной им дидактичности. В его произведении отсутствуют назидательные рассуждения автора или

персонажей. Судьба героев перестала быть всего лишь иллюстрацией, подтверждающей истинность открыто декларируемых постулатов, раскрывающих наиболее общие законы психологической жизни человека. Напротив, история Юлии и Евгения интересна художнику именно в ее конкретности. К художественным обобщениям юный автор идет, отталкиваясь от наблюдений за частными явлениями, и, не высказывая своих идей в прямых пространственных авторских рассуждениях, предлагает и читателю самому делать выводы из нарисованных художественных картин. Наконец, логика жизни персонажей определяется уже не классицистическими представлениями о доминирующей роли разума. Чувствительность утверждается в повести как ведущая, определяющая всю сущность внутреннего бытия форма общения человека с окружающим миром. Такова философская позиция автора, определяющая, в конечном счете, специфику его формирующейся эстетической позиции.

Важным представляется нам и отказ Карамзина от эпистолярной формы. Его предшественники использовали форму переписки как прием, позволяющий героям без стеснения говорить о своих переживаниях, рассуждать о них. Эпистолярные жанры давали писателям и новые возможности в области сюжетостроения, что позволяло искать контуры нового образа мира. Почему же Карамзин в своих повестях не воспользоваться этой находкой? Ведь в «Письмах русского путешественника» он обращается к эпистолярной форме, следовательно, ее возможности он хорошо себе представлял. Нам кажется, что именно желание уйти от декларативности, резонерской рассудочности высказываний героев о своих переживаниях стало причиной такого решения. Благодаря безличному объективированному повествованию герои карамзинской повести предстали перед читателем в живой полноте своего бытия. Вместо умозрительных рассуждений о человеческих чувствах и формах их проявлений начинающий писатель предложил читателям сами эти проявления в ряде сменяющих друг друга ярких пластических мизансцен. Ему удалось уйти от простого обозначения эмоций, свойственного его предшественникам, и, пожалуй, впервые в русской

литературе реализовать косвенную форму психологизма – изобразить внутреннюю жизнь героев через описание ее внешних проявлений. В результате резко уменьшился объем произведения, повествование обрело упругость и динамичность, что не могло не сказаться на степени эмоционального воздействия текста на читателя.

Конечно, произведение производит впечатление ученической работы, где Карамзин старательно воспроизводит многие условные мотивы, сюжетные ситуации, усвоенные им в процессе знакомства с русской и европейской литературной традицией. Однако она важна как момент, с которого начинается самостоятельная дорога будущего автора «Бедной Лизы».

Если в «Евгении и Юлии» главные герои – дворяне, помещики лишь со стороны наблюдают жизнь простых крестьян, которые радостно трудятся и благословляют «матернатуру и участь свою», то в дальнейшем Карамзин уже целенаправленно обращается к образам поселян, активно реализуя в художественной практике идею внесословной ценности личности.

Так появляется «Фрол Силин, благодетельный человек» (1791) – произведение, непростое, прежде всего, в жанровом отношении. Многие исследователи называют его «повестью», между тем как сам автор решительно осудил это мнение. «Забавно, – писал он, – что Коафье (французский литератор. – П.О.) описание добрых дел Фрола Силина выдает также за повесть»¹. Произведение определяли то как анекдот², то как нравоописательный очерк³. Специально поставив вопрос об его жанровой специфике П.А. Орлов, в итоге глубокого анализа пришел к выводу, что «Фрол Силин» – не повесть, не анекдот, а похвальное слово – жанр чрезвычайно распространенный в

¹ Вестник Европы. М., 1803, ч. VII, № 3. – С. 231.

² См. Степанов В. П. Повесть Карамзина «Фрол Силин» // «XVIII век»: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. Л.: Наука, 1969. – сб. 8. – С. 230, 244.

³ Вершинина Н. Л. Особенности беллетристической рецепции повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» в эпоху 1830-1840-х годов (идиллическо-анекдотический контрапункт). – С. 38.

XVIII в. в литературе классицизма, героями которого были монархи, вельможи, полководцы: «Поднимая в глазах общества крестьянина как личность, Карамзин вводил его в жанр, не предусмотренный для этой цели предшествующей традицией. Это было вызовом, почти дерзостью по отношению к классицистической поэтике»¹. В качестве доказательства своей правоты исследователь предпринимает сравнительный анализ сюжетно-композиционной основы произведения, выдержанного в традиционной форме и не вызывающего никаких сомнений в своей жанровой природе («Слово похвальное...Петру Великому» М. В. Ломоносова) и «Фрола Силина» Н. М. Карамзина. В итоге предпринятого анализа П. А. Орлов убедительно доказывает, что перед нами именно похвальное слово (панегирик), в котором «<...> нет сюжета, а есть лишь факты, подтверждающие похвалу, расположенные в порядке простого следования друг за другом»². В начале автор оповещает читателя о предмете восхваления. Уже здесь трижды варьируются слова «прославляют», «хвалят», «хвалить», в достаточной степени указывающие на жанр произведения. Во второй части «Фрола Силина», которая является основной, говорится о великодушных поступках героя. Именно здесь представлены аргументы и доказательства в пользу того, что Фрол Силин достоин восхваления. В последней части Карамзин говорит о праве восхваляемого на благодарную память потомства: «Славнейшая нация в Европе посвятила великолепный храм мужам великим <...> которые удивляли нас своими дарованиями <...> Но без слез сердечных не прошел бы я мимо храма, посвященного добрым гениям человечества, - и в сем храме надлежало бы соорудить памятник Фролу Силину»³. Нам аргументы П. А. Орлова в пользу такой интерпретации

¹ Орлов П. А. Русский сентиментализм. – С. 216 - 217.

² Там же. – С. 218.

³ Карамзин Н. М. Фрол Силин, благотельный человек // Карамзин Н. М. Мои безделки. М. : В университет. тип. у Ридигера и Клаудия, 1794. – Ч. I. – 1794. – С. 105. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

жанровой специфики «Фрола Силина» представляются весьма убедительными.

Однако заметно, что традиционная форма наполняется у молодого писателя новым содержанием. Так, в похвальном слове петровского времени главным предметом изображения являлось важное, крупное историческое событие или государственное лицо (ср. «Слово похвальное о баталии Полтавской...» (1717), «Слово на погребение <...> Петра Великого...» (1725) Феофана Прокоповича и др.). В «Фроле Силине» воспевается простой человек и изображаются его деяния, не определяющие исторических судеб нации или государства. Но от этого важность его поступков отнюдь не уменьшается. Напротив, именно на таких людях основано благополучие общества. Как справедливо указывает Д. Д. Благой, Карамзин фактически вводит в русскую литературу новое представление о подлинной героике и новый тип подлинного героя: «<...> в лице "чувствительного" деревенского богатея Фрола Силина, разбогатевшего только оттого, что он был "трудолюбивым поселянином, который всегда лучше других обрабатывал свою землю", рисует истинного и бескорыстного благодетеля крестьян – "друга человечества"»¹.

Для нас важно отметить то, что главный герой, являясь крестьянином, интересен автору как личность, писатель стремится раскрыть именно его характер. Уже в самом названии присутствует эпитет «благодетельный» - таким образом, с одной стороны, дается своеобразная характеристика герою, а с другой - обозначается авторская задача: воспевание душевных качеств и обусловленных ими деяний Фрола Силина. Обычно авторов похвальных слов мало интересуют рядовые, «негосударственные» поступки государственных деятелей. У Карамзина же именно они являются главным проявлением особенностей человеческой души. Вот почему основным приемом раскрытия характера героя становится описание его добродетельных поступков. Но это именно прием, помогающий раскрыть человеческие качества. Так, например, читаем о герое

¹ Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. – С. 645.

следующее: «Фрол Силин, трудолюбивый поселянин, который всегда лучше других обрабатывал свою землю, всегда более других сбирал хлеба и никогда не продавал всего, что сбирал. <...> Но осторожность была не единственною его добродетелию» (100). Именно особенности житейского поведения Фрола помогают читателю увидеть такие его качества как трудолюбие и «осторожность». Вот почему писатель каждое описание поступка сопровождает замечанием о том, какое именно качество в нем (поступке) проявилось: «Вместо того чтобы продавать хлеб свой по дорогой цене и, пользуясь случаем, разбогатеть вдруг, он созвал беднейших из жителей своей деревни и сказал: "Послушайте, братцы! Вам теперь нужда в хлебе, а у меня его много; пойдем на гумно; пособиите мне обмолотить скирда четыре и возьмите себе, сколько вам надобно на весь год». Крестьяне остолбенели от удивления – ибо и в городах и в селах великодушие есть редкое явление! "» (101). В данной ситуации Силин повел себя как великодушный человек: помог бедным семьям.

Доброта и великодушие – ведущие качества, оставляющие основу характера Фрола, это подчеркивается практически всеми его поступками. Так, например, он никогда не отказывал просящим у него нуждающимся людям: «Бедные из других жительство приходили к нему и просили хлеба. Добрый Фрол называл их братьями своими и ни одному не отказывал» (101).

Автор рассказывает о многочисленных ситуациях, в которых очень ярко проявились названные выше качества Фрола: «В одной соседней деревне сгорело четырнадцать дворов; Фрол Силин послал на каждый двор по два рубля денег и по косе» (103). Когда он не мог помочь бедным деньгами и хлебом, то отдал свою «лишнюю» лошадь: «Поселяне, лишенные почти всего имущества своего, прибегнули к известному великодушию Фрола Силина. На тот раз не было у него денег. "У меня есть лишняя лошадь, - сказал он, - возьмите и продайте ее"» (103). «На имя господина своего купил он двух девок, выпросил им отпускные, содержал их, как дочерей своих, и выдал замуж с хорошим приданым» (103-104).

Мы видим, что писатель показывает своего героя-крестьянина в живой деятельности. Ему не интересно просто назвать, обозначить чувство или качество героя. Карамзин стремится показать эти качества в их жизненных проявлениях, в пластике. В этом отношении «Фрол Силин» близок повести «Евгений и Юлия».

Интересен и тот факт, что благодетельные поступки совершенные Фролом Силиным пробуждают ответную доброту в других. Таким образом, он оказывает психологическое воздействие на окружающих людей. В итоге перед нами выстраивается идеальная картина человеческого характера по Карамзину.

Однако, в отличие от «Евгения и Юлии», в данном произведении Карамзин обращается к иной форме организации повествования – вводит образ автора, душа которого тоже побуждается к добрым поступкам и чувствам, благодаря общению с Фролом. Это, несомненно, добрый и чувствительный человек, эмоционально реагирующий на происходящие вокруг него события: «Щадя нежное сердце моего читателя, не хочу описывать ему ужасных сцен сего времени. Я жил тогда в деревне близ Симбирска: был еще ребенок. Но умел уже чувствовать, как большой человек, и страдал, видя страдания моих ближних» (99). Автор представляет предполагаемые ситуации, в которых он хотел бы выразить свое восхищение благодетельным человеком: «Но без слез сердечных не прошел бы я мимо храма, посвященного добрым гениям человечества, - и в сем храме надлежало бы соорудить памятник Фролу Силину» (105).

Очевидно, Карамзин, отказавшись от эпистолярной формы, в произведениях предшественников лишавшей высказывания героев о своих чувствах столь ценимой молодым автором непосредственности, не удовлетворен и безличным повествованием, к которому он обратился в «Евгении и Юлии». Писатель ищет способы сделать повествование ярким, насыщенным эмоциями. Образ автора помогает ему решить данную задачу. Однако заметно, что пока и автор не столько прямо говорит о своих чувствах, сколько перечисляет поступки, которые он либо совершил, либо хотел бы совершить под

влиянием наполняющих его чувств, то есть рисует пластические бытийные мизансцены, героем которых оказывается он сам. Читатель же должен догадаться об его чувствах на основании такого описания внешнего поведения. Таким образом, мы видим, что эмоции в «Фроле Силине» по-прежнему овнешняются, что явно объединяет данное произведение с «Евгением и Юлией».

Тем не менее, важность «Фрола Силина» несомненна. Фактически Карамзин ввел в литературу новый тип положительного героя и попытался сформировать новое представление о сущности подлинной героичности. Тем самым менялась концепция того идеала, который предлагался читателю. Выбранная писателем жанровая форма получала принципиально значение. Характерно, что современники поняли это не сразу. Подобно «Бедной Лизе», «Фрол Силин» вызвал множество подражаний, о чем упоминалось в литературоведении неоднократно («Великодушный крестьянин»¹, «Извозчик»², «Анекдот»³, «Быль»⁴, «Письмо к издателю»⁵, «Великодушный поступок сибирского крестьянина Макарова»⁶ и многие другие). Но жанровую форму «Фрола Силина» никто из подражателей не использовал: «Подражания представляют собой не похвальную речь, а то, что можно назвать очерком, "известием" или, следуя духу времени, "анекдотом"»⁷. По-видимому, подражатели не до конца поняли задумку Карамзина, тот переворот в восприятии простого человека который он совершил. Тем не менее, как отмечает В. В. Сиповский, появление «Фрола Силина» и впечатление, им

¹ Приятное и полезное препровождение времени, 1794, Ч. I.

² Там же, 1798, ч. XIX.

³ Иппокрена, 1799, ч. IV.

⁴ Журнал российской словесности, 1805, № 3.

⁵ Там же, 1805, № 8.

⁶ Цветник, 1810, №3.

⁷ Орлов П. А. Русский сентиментализм. – С. 219; см. также. Степанов В. П. Повесть Карамзина «Фрол Силин». – С. 241; Полный список подражаний смотри в книге Сиповского В. В. Очерки из истории русского романа: в 2-х т. СПб. : тип. СПб. т-ва печ. и изд. дела "Труд", 1909-1910, – Т. I, ч. 2 (XVIII век) – С. 737-739.

произведенное, «создало целую литературу различных "известий" о героизме таких "маленьких людей <...>", повлияло на создание целого направления <...>»¹.

В результате анализа с первых опытов Н.М. Карамзина в области сентиментальной прозы мы пришли к выводу: основное его отличие от предшественников в том, что он стал изображать своих героев с качественно иных позиций. В основе раннего творчества Карамзина лежит вполне оформившаяся сентименталистская концепция мира и человека, что приводит к четко проявленной дистанцированности писателя от классицистических установок. Писатель освобождается от дидактизма, открытой назидательности, умозрительной схематичности, заданности характеров и стремится идти к художественной достоверности от картин частной жизни. Отказ от эпистолярной формы позволяет начинающему писателю изобразить проявления человеческих эмоций и переживаний непосредственно, в ярких, насыщенных живой динамикой бытия образах. В результате его герои представляются пластичными и живыми.

Утраченную в результате такого отказа открытую субъективность повествования Карамзин восстанавливает благодаря введению в сюжет произведения образа автора-повествователя, внутренний мир которого также становится объектом художественного изображения.

В сущности, именно Карамзин первым сумел уйти от традиции суммарно-обозначающих характеристик, в плену которой еще оставались его предшественники, и реализовать косвенный способ раскрытия внутренней жизни персонажей, предполагающий ее изображение «извне», с точки зрения стороннего наблюдателя, через описание, характеристику внешних проявлений тех или иных эмоций и состояний.

¹ Сиповский В. В. Указ. соч. – С. 737-739.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте подход к изображению внутреннего мира героев в предшествовавшей Карамзину сентиментальной прозе.
2. Можно ли говорить о новаторском характере психологизма в ранних произведениях Карамзина? Какие приемы психологического анализа в них востребованы?
3. Обозначьте основные подходы литературоведов к определению жанровой природы произведения «Фрол Силин». Какой из них представляется вам более аргументированным?
4. Каково значение образа Фрола Силина для дальнейшего развития русской литературы?

§ 3. Рождение мастера: «Бедная Лиза» как этап творческого самоопределения Н. М. Карамзина-психолога

Произведением, закрепившим за Н. М. Карамзиным ведущее место в русской литературе, стала «Бедная Лиза». В нем свойственные писателю принципы и приёмы изображения человеческой психологии определились достаточно четко.

Сюжет произведения был не нов. Он не раз встречался у отечественных и иностранных писателей, но «Бедная Лиза» особенно взволновала русских читателей. Постараемся разобраться в том, почему же это произошло.

Художественный мир повести включает в себя образы, ассоциирующиеся в сознании читателей с хорошо знакомыми реалиями их повседневной жизни. Это создавало эффект достоверности: известно, что многие воспринимали события, рассказанные в повести как действительно произошедшие. Напомним хотя бы известную историю, изложенную в письме А.Ф. Мерзлякова А.И. Тургеневу от 3 августа 1799 года¹.

¹ См.: Лотман Ю. М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина (К структуре массового сознания XVIII в.). – С.280-281.

Главная же причина такого интереса публики состояла в том, что ей наконец-то дали возможность чувствовать и наслаждаться «жизнью сердца». В «Бедной Лизе» Карамзин сделал большой шаг вперёд на пути художественного постижения человеческого характера. Г. А. Гуковский справедливо замечает: «Повести и очерки Карамзина приближаются по манере к лирическим стихотворениям. И читатель искал в них не столько занимательного сюжета, довольно безразличного, сколько именно переживаний, создания эмоциональной атмосферы, до сентиментализма неизвестной русской литературе и открывавшей для неё перспективы нового и плодотворного понимания сложности душевной жизни человека»¹.

«Бедная Лиза» — это чувствительная повесть, которая, с одной стороны, вписывалась в уже успевшие сложиться к тому времени жанровые каноны, а с другой — ознаменовала собой новый этап их формирования. С. Э Павлович утверждает: «Под пером Карамзина чётко определились характерные особенности чувствительной повести. Она значительно ослабила назидательность, научилась не только говорить о любви героев, но и передавать их состояние. Она сосредоточила своё внимание на личности, на её духовной жизни, на отражении её индивидуальных особенностей; она выразила стремление уйти от повседневности в яркую мечту, создать в противовес несовершенству внешнего мира — совершенный мир в душе человека»².

Многие исследователи схожи во мнении, что основная эстетическая ценность повести Карамзина в художественно убедительном изображении чувств обыкновенного человека. Конечно, любовь изображали и до Карамзина. Но, как отмечает, Ф. З. Канунова, высокая нравственная основа сюжета позволяет автору опозитизировать это чувство. Новаторским был и сам подход к его изображению: «Многое изменяет Карамзин в самом методе раскрытия внутреннего мира человека. В этом смысле

¹ Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века: учебное пособие. Вступ. статья А. Зорина. М. : Аспект Пресс, 1999. – С. 435.

² Павлович С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы. – С.149.

произведения Карамзина даже и сравнивать нельзя с предшествующей ему литературой»¹. В отличие от предшественников, предлагавших читателям умозрительные, идущие от рационалистических схем, в определенном отношении условные рассуждения о сложностях человеческих отношений, Карамзин представил в своей повести их живую реальность.

В связи с этой повестью уже можно говорить о более или менее сложившихся принципах психологизма Карамзина, которые в дальнейшем он будет развивать и усложнять. Однако следует отметить, что наше представление о них недостаточно конкретизировано. Исследователи, как правило, ограничиваются самыми общими указаниями на наличие психологизма в «Бедной Лизе, не ставя вопроса о его специфике. Как правило, предлагается анализ отдельных приемов раскрытия внутренней жизни персонажей. Так, некоторые из них рассмотрены Н. Г. Пурьскиной. Особое внимание исследовательница уделяет поэтике жеста: «Богата палитра эмоциональных оттенков, присущих душевному миру персонажей «Бедной Лизы»: огорчение, грусть, отчаяние, любовь <...> – всего не перечислишь. Достигается это благодаря мастерству языка жестов <...> Жест – самый чуткий и искренний вестник душевных движений человека, который далеко не всегда может словами поведать о своих чувствах»². В. Н. Топоров особое внимание уделяет пейзажу как средству раскрытия внутреннего мира героев. Так, например, когда в жизнь героини входит любовь, то «<...>разлад ее с природой образует знак выделенности Лизы из прежнего согласия с нею. И в этом смысле приведенное описание пейзажа и души в некоем общем контексте нужно считать открытием Карамзина в этой сфере и

¹ Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). – С. 48.

² Пурьскина Н. Г. Слово и жест в сентиментальной повести («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Метод и жанр: межвузовский сб. научных трудов. ЛГПИ им. А. И. Герцена / отв. ред. В. А. Западов. Л., 1985. – С. 113 – 117.

отдаленным подступом к «психологизированному» пейзажу»¹. Одна из заслуг Карамзина, по мнению исследователя, состоит именно в том, что он смог создать «антропоцентричный» пейзаж, открыть его потенциал как стиливого приема, позволяющего проникнуть в мир человеческой души. Привлекают внимание и специфические языковые средства, найденные автором повести и помогающие усилению психологической насыщенности повествования. Так, С. М. Аюпов отмечает особую роль часто встречающегося в повести оборота «может быть»: «В русской прозе эстетический (и психологический) потенциал оборота «может быть» был впервые раскрыт Карамзиным в повести “Бедная Лиза” <...> где является основным средством психологизации повествования»². В. С. Соловьева отмечает особую роль перифраз, в частности метонимических перифраз со значением **сердце** и **душа**: «Подобные метонимии передают чувства, страдания влюбленных как в повествовании автора, так и в речи героев»³.

Признав важность и ценность всех этих замечаний, мы, тем не менее, вынуждены отметить, что они носят разрозненный характер. Найденные писателем принципы и приемы изображения внутренней жизни человека не сведены в систему. А поэтому в целом понимание сущности открытий, сделанных Карамзиным в «Бедной Лизе», остается неполным.

На наш взгляд, все способы изображения переживаний героев в интересующей нас повести представляют собой именно систему, целостность которой определяется тем открытием, которое Карамзин сделал в своих ранних произведениях, а

¹ Топоров В. Н. О «Бедной Лизе» Карамзина // Славяноведение. – 1992. – № 5. – С. 3-36.

² Аюпов С. М. Стилиевые формулы Карамзина в романах Тургенева // Карамзинский сборник. Национальные традиции и европеизм в русской культуре / отв. ред. С. М. Шаврыгин. Ульяновск: УлГПУ, 1999. – С. 43-44.

³ Соловьева В. С. Перифразы в повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» // Карамзинский сборник. Повесть Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»: Проблемы изучения и преподавания / отв. ред. С. М. Шаврыгин. Ульяновск: изд-во УлГПУ, 1999. – С. 15.

именно, его переходом от **рассуждения** о человеческих чувствах, их **обозначения** (что мы видели у отца и сына Эминых, Львова и других авторов ранних сентиментальных произведений) к полнокровному, эмоционально окрашенному их **изображению**.

Как известно, очень важную роль в раскрытии переживаний героев играет здесь образ автора, форма выражения писательской позиции, получившая в литературе сентиментализма широкое распространение: «Тема - личность человеческая - для него (Карамзина) выражается, прежде всего, в теме личности самого автора... Авторское отношение к изображаемому пронизывает всё изложение произведений Карамзина. В сущности, это отношение и является самым главным в них»¹. В своем понимании категории «образ автора» мы исходим из мысли об ее нетождественности автору биографическому. Создавая произведение, писатель, опирается в ходе творческого процесса на свою жизненную, общественно-эстетическую позицию, «которая обычно выражается в его речах, письмах, дневниках, статьях, беседах», становясь «предпосылкой творчества, исходной основой художественной позиции автора, принадлежащей к миру литературной действительности, к субъективной, эмоционально-оценочной стороне содержания произведения»². По мысли Ю. М. Проскуриной, авторская позиция есть эстетическая основа произведения как художественного целого: «Она является узлом сопряжения метода, стиля, жанра, осуществляющих в произведении связь форм, синтез «слагаемых»³. Эта концепция влияет на отбор материала, его художественное осмысление и образное воплощение в тексте. Формы художественного выражения авторской позиции многообразны. Мы согласны с утверждением исследовательницы: «Образ автора... персонифицированная,

¹ Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. – С. 433.

² Проскурина Ю. М. Типология образа автора в творчестве Ф. М. Достоевского. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ин-т, 1992. – С.8.

³. Там же. – С.8.

сюжетно проявленная, далеко не единственная и не обязательная форма выражения позиции писателя»¹.

Ю. М. Проскурина выделяет несколько типов образа автора в художественном произведении. Первый — автор-повествователь, который появляется в тексте эпизодически, но принадлежит к миру художественной действительности, вступает в контакты с героями, т.е. имеет сюжетное оформление². Второй тип — личный повествователь, который сообщает о событиях и людях, ему хорошо известных, при этом постоянно присутствует в тексте, общается с героями, принимает участие в фабульном действии, хотя и не становится главным объектом изображения³. Третий, наиболее распространенный тип — герой-повествователь, главный участник им же описываемых событий. Четвертый тип — рассказчик, персонифицированный субъект речи, который ориентируется на устное, произносимое слово⁴. Нам эта типология форм выражения авторского сознания в прозе кажется вполне убедительной и приемлемой, и в дальнейшем мы будем на нее опираться. В «Бедной Лизе» мы встречаемся с личным повествователем, который занимает в сюжете повести очень важное место.

Нельзя сказать, что роль образа автора в прозе Карамзина оставалась незамеченной литературоведами. Напротив, о ней говорят очень часто. Писатель стремился создавать произведения, которые были бы не столько «зеркалом действительности», сколько зеркалом его собственной души. Художественная реальность изображается в них не сама по себе, а даётся сквозь призму авторского восприятия, авторской эмоции: «<...>рассказ о жизни героев в свободной разговорной манере, сопровождающийся частыми обращениями к читателю

¹ Проскурина Ю. М. Типология образа автора в творчестве Ф. М. Достоевского. — С. 8.

² Там же. — С. 11.

³ Там же.

⁴ Там же.

и лирическими отступлениями, отличительное свойство карамзинских повестей»¹.

«Бедная Лиза» в этом отношении весьма репрезентативна. Однако у литературоведов нет единого мнения по вопросу о месте образа автора-личного повествователя в художественной структуре повести. Ф. З. Канунова, например, склонна полагать, что линия автора выполняет в повести скорее вспомогательную роль². С ней не согласен В. Н. Топоров, который утверждает: «Автор-рассказчик – единственный <...>, кто стоит над всеми остальными персонажами, видит их всех, рефлектирует по их поводу и представляет результаты своих рефлексий в виде некоего описания»³. Л. А. Сапченко прямо говорит о первостепенности образа автора: «Рассматривая систему образов повести, говорят, как правило, об отношении Лиза – Эраст, а главный, на наш взгляд, герой – автор – удостоивается лишь небрежной похвалы за сочувствие покинутой дворянином крестьянке»⁴. Именно автор, по мнению О. Б. Лебедевой, представляет собой образец чувствительности и является основным носителем этой категории в произведении⁵. Присмотримся к этому образу более внимательно.

Для начала выделим мысль исследователей о том, что введение образа личного повествователя позволило Карамзину именно **наблюдать** за героями, перипетиями их отношений в их живой непосредственной конкретности. Соответственно такую возможность получает и читатель. Повествование построено в форме своеобразной беседы автора с читателями: «Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле,

¹ Шаврыгин С. М. Жанровое своеобразие повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза». – С. 33.

² Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). – С. 54.

³ Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. – С. 127.

⁴ Сапченко Л. А. Образ автора в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». – С. 71.

⁵ Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века: учебник. М. : Высш. шк; Изд. центр «Академия», 2000. – С. 382.

никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели <...>. Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные готические башни Симонова монастыря. Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву...»¹ (605). Несколько ярких и точных деталей, о которых упоминает автор, позволяют нам сразу увидеть образ, удивительно органичный и живой: мечтательный любитель далеких пеших прогулок по хорошо знакомым читателям местам, каждый раз не знающий в начале пути, куда, в конце концов, приведут его неустойчивые ноги. Убедительна и психологическая мотивировка этих странствий по московским окрестностям: автор ищет ярких, живых впечатлений от окружающего мира, которые способны обогатить его внутреннюю жизнь, сделать ее более интенсивной и полнокровной: «Ах! Я люблю предметы, которые трогают моё сердце и заставляют меня проливать слёзы нежной скорби!» (607).

Повествователь очень близок к природе, склонен одухотворять ее, чуток к малейшим изменениям окружающей его обстановки, чувствует потребность переживать вместе с нею, его душа способна сливаться с динамикой вечного обновления окружающего мира: «Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать вместе с Природою» (606). Перед нами истинный «сын натуры», идеал просветителей.

Именно этим определяется специфика изображения действительности в «Бедной Лизе». Автор, словно смотрит на мир сквозь «розовые очки», видит все вещи и события в приукрашенном виде. Такое видение мира тесно связано с представлениями об изначально прекрасной и доброй природе человека, которые разделяли многие писатели-сентименталисты. Образ автора в повести является наиболее чистым воплощением естественного взгляда на мир, очищенного от всего случайного, частного. Это чувствительный герой, реакция которого на окружающий мир максимально приближена к общечеловеческой норме. Вот почему его оценки

¹ Здесь и далее тексты Н. М. Карамзина цит. по: Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2-х т. / ред. В. Морозова. М. ; Л: Худож. литература, 1964. – Т. 1. – с указанием страницы в тексте.

и суждения оказываются своеобразным нравственным и эстетическим ориентиром для читателя, помогают лучше понять суть изображенных в повести событий, выстроить правильное отношение к героям, ведь он комментирует и объясняет не только поступки героев, но и их чувства.

Личный повествователь является художественным воплощением типовой, нормальной, с точки зрения Карамзина, реакции на описываемые события. Но, делясь с читателями своими суждениями, оценками, он в то же время раскрывает им и тайники собственной души. В сущности, вся история отношений Лизы и Эраста служит автору поводом для самораскрытия, для своеобразной исповеди перед читателями. Поэтому в повести большое внимание уделено передаче чувств, эмоций повествователя, вызванных поступками героев. Его реакция выражается прямо, открыто. Эмоциональные высказывания прерывают плавный ход эпического повествования: «Сердце моё обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте – готов проклинать его, но язык мой не движется – смотрю в небо, и слеза катится по лицу моему! Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль?» (619).

Часто повествование о перипетиях отношений между героями прерывается авторскими отступлениями и комментариями: «Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где твоя невинность?» (615); «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты своё сердце? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?» (614).

Авторские комментарии помогают понять чувства героев: «Чувствительная и добрая старушка, видя неумоимость дочери, часто прижимала её к слабо биющемуся сердцу, называла её божескою милостию, кормилицею, отрадою старости своей и молила бога, чтобы он наградил её за всё то, что она делает для матери» (607); «Новый гость души ее (Лизы), образ Эрастов, столь живо ей представлялся, что она почти всякую минуту просыпалась, просыпалась и вздыхала» (611).

Обратим внимание на своеобразие этих комментариев. Автор смотрит на своих героев со стороны, как наблюдатель. Поэтому комментарий представляет собой описание внешних проявлений чувств героев в особенностях их поведения:

(«просыпалась и вздыхала», «прижимала к сердцу», «называла ее», «молила бога» и т.д.). Читатель должен догадаться по этим проявлениям чувств о том, что происходит в душе героев. Сами чувства при этом не называются. Горе Лизиной матери от утраты мужа выражается в том, что вдова «беспрестанно плачет»: «К тому же бедная вдова, почти беспрестанно проливая слезы о смерти мужа своего – ибо и крестьянки любить умеют – день ото дня становилась слабее и совсем не могла работать». Нередко в качестве средства передачи чувств героев используется жест: «Она смотрела на левый рукав свой и щипала его правою рукою»(610). Этот жест передает волнение и смущение Лизы.

Иногда комментарий перерастает в рассказ о поступках героев, по которым также можно судить об их внутреннем состоянии: «На другой день нарвала Лиза самых лучших ландышей и опять пошла с ними в город. Глаза её тихонько чего-то искали... Цветы были брошены в воду. «Никто не владей вами!» – сказала Лиза, чувствуя какую-то грусть в сердце своём» (609). Читатель снова должен сам по этим поступкам догадаться о зарождении любви в душе Лизы, о ее разочаровании из-за несостоявшейся встречи с Эрастом.

Чувства могут выражаться в описании внешности, как знаке внутренней жизни героев (выражение лица, мимика): «Часто лучи сии освещали в глазах Лизы блестящую слезу любви, осушаемую всегда Эрастовым поцелуем» (613); «Тут в глазах Лизы сверкнула радость, которую она тщетно пыталась сокрыть; щеки ее пылали <...>» (610). Такой способ овнешнения переживаний, на наш взгляд, избран Карамзиным именно потому, что позволял не рассуждать о чувствах персонажей, но изображать их в конкретной, реальной, полной жизненной органики форме. Именно в повести «Бедная Лиза» впервые в полной мере воплотилась новая эстетическая установка: «В литературе сентиментализма истинными героями являются чувства и страсти, а персонажи – их носителями»¹. Но пока писатель использует косвенный способ их художественного изображения.

¹ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – С.26.

В повести «Бедная Лиза» перед Карамзиным стояла и другая задача – создать определенное настроение у читателя, заставить его сочувствовать героям. Такого эффекта можно добиться, если читатель представит себя на месте героя (как бы он поступил, и что бы чувствовал он сам в такой ситуации).

Для достижения данной цели писатель использует приём авторского недоговаривания. Обращается он к этому приёму в том случае, если переживания героев слишком сложны: «Лиза стояла подле матери и не смела взглянуть на неё. Читатель легко может вообразить себе, что она чувствовала в эту минуту» (618).

Иногда недоговаривания заменяются использованием неопределенных слов: «Никто не владей вами! - сказала Лиза, чувствуя какую-то грусть в сердце своем»(609).

Наконец, автор может открыто отказаться от обозначения переживаний героев. «Она едва смела верить ушам своим и ... Но я бросаю кисть. Скажу только, что в сию минуту восторга исчезла Лизина робость – Эраст узнал, что он любим, любим страстно новым, чистым, открытым сердцем» (612). Далее читатель волен представить себе целую мизансцену, сам придумывать и выбирать те способы, которыми Лиза дала понять Эрасту, как сильно она любит его.

Обращение к воображению и опыту читателя позволяет сделать изображение психологических моментов более сложным. Ведь характер читательских ассоциаций может быть очень индивидуальным, поскольку у каждого человека свой психологический склад и свой накопленный опыт интимных переживаний. В итоге читатель получает возможность вложить в героев частичку собственной души и сделать их частью самого себя. Благодаря такой субъективизации восприятия художественных образов активизируются эмоции читателя - он начинает сочувствовать героям.

Исходя из всего вышесказанного, мы можем воспринимать авторское повествование в «Бедной Лизе» как своеобразную форму косвенной исповеди: рассказывая о своем восприятии чужой истории, личный повествователь раскрывает читателю тайники собственной души, делится своими переживаниями, сомнениями, мыслями. В центре читательского восприятия оказывается именно его эмоциональная реакция на

окружающий мир, а все произведение превращается в своеобразное «зеркало» авторской души. Безусловную заслугу писателя мы видим в том, что он сумел воплотить сложные и прихотливые нюансы внутренней жизни своего личного повествователя в живой, яркой образной форме, избежав рационалистического морализирования, так бросавшегося в глаза в произведениях его предшественников. Он сумел и читателя привлечь к этому процессу, превратив его из пассивного потребителя предлагаемой готовой информации в своего союзника и помощника, своего рода сотворца.

Однако исповедь в «Бедной Лизе» оказывается многослойной, ибо реакция автора на историю, изложенную в повести, носит вторичный характер. Это реакция на исповедь другого человека – Эраста. Ведь автор не был лично свидетелем происходившего, он всего лишь пересказывает историю Лизы со слов Эраста: «Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле» (621). Значит, мы видим происходящее в повести одновременно глазами двух героев: Эраста и личного повествователя. Это Эраст присутствовал непосредственно во всех описываемых эпизодах, видел выражение лица Лизы, запомнил ее жесты, слова и передал их автору. А автор, пропустив его рассказ через свое личное восприятие, поделился им с читателем. И вот тут возникает вопрос: каким образом автору удастся представить читателю те моменты в жизни Лизы, когда Эраста не было рядом? Например, момент, когда рано утром она, сидя у окна, мечтает о будущем счастье. Конечно, Лиза могла поделиться с Эрастом своими мыслями, рассказать о том, что чувствовала в тот момент. Но она не могла описать сцену с позиции внешнего наблюдателя, ведь она не видела себя со стороны. Автор тоже никогда не видел Лизы, представить себе ее он может только со слов Эраста – возможно, отсюда известная условность и обобщенность ее портрета, лишенного живой человеческой конкретики. Автора не было рядом с Лизой и тогда, когда она совершала самоубийство. Откуда он может знать, что думала Лиза в этот момент? Конечно, рядом была девочка, с которой Лиза передала матери злосчастные деньги. Но и с девочкой Лиза не поделилась своими переживаниями. С нашей точки зрения, в подобных эпизодах мы имеем место уже

с авторским воображением. Личный повествователь как бы додумывает, домысливает, фантазирует, восполняя недостаток информации, и представляет нам не столько реальную картину, имевшую место в действительности, сколько образы, возникшие в его сознании. В этом отношении вся повесть оказывается в значительной степени плодом фантазии самого автора, а исповедь Эраста выполняет лишь роль толчка, спровоцировавшего авторскую творческую инициативу. Следовательно, Лиза и Эраст предстают перед читателями одновременно и как не зависимые от автора персонажи, объективированные от него в достаточной степени, чтобы самостоятельно выстраивать свою жизнь, и как плод воображения самого автора, плод его мечты, творческой фантазии. Благодаря этому все произведение в еще большей степени оказывается «зеркалом души» личного повествователя. А это уже дорога к прямому изображению процессов внутренней жизни.

Присмотримся теперь к самим участникам драмы.

Исследователи единодушно говорят о введении Карамзиным в русскую литературу героев нового типа. Персонажи повести «Бедная Лиза» явились откровением для читающей публики: «Лиза первая в русской литературе героиня, которая, забыв о голосе долга и рассудка, смело пошла навстречу своей страсти. Эраст достаточно живой образ, совершенно выпадающий из схемы положительного героя, наметившейся в литературе»¹. Особенно большой интерес

¹ Павлович С. Э. Пути развития Русской сентиментальной прозы. – С. 152; См. также: Осетров Е. Три жизни Карамзина. – С. 130; Полинковский А. Сентиментализм и Карамзин, как представитель этого направления в русской литературе. Одесса: книгоиздательство М. А. Миньковского, 1911. – С. 97 – 98; Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). – С.156; Фокина О. Н. Барокко, классицизм, сентиментализм: учеб. пособие к курсу «История русской литературы XVII - XVIII веков». Новосибирск : Новосиб. гос. ун-т, труды гуманитар. факультета, 2006. – С. 96; Бухаркин П. Е. О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина (Эраст и проблема типологии литературного героя) // XVIII век / отв. ред. Н.Д. Кочеткова. СПб. : Наука, 1999. – Сб.21. – С. 320 – 321.

вызывал и у читателей, и у исследователей образ Эраста - героя обладающего непростым характером, которого нельзя однозначно определить ни как положительного, ни как отрицательного персонажа.

В своей повести Карамзин сохраняет одну из наиболее характерных и популярных фабульных схем сентиментализма: представитель высших классов соблазняет и губит девушку низкого сословия, «дочь природы». При этом важную роль играют личные свойства персонажей. Так, Эраст в повести представлен как обыкновенный человек, отнюдь не развращённый, а всего лишь «слабый» и «ветреный», но по существу неплохой. Именно автор дает нам довольно полную характеристику душевных качеств героя. Его роман с Лизой развёртывается не как история сознательного расчёта и обмана, а является естественным следствием искреннего и весьма идиллически окрашенного увлечения очаровательной крестьянкой: «Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце. <...> Ему казалось, что он нашёл в Лизе то, что сердце его давно искало»(611). Обратим внимание на эти комментарии. На наш взгляд, они также являются знаком того, что Карамзин ищет новые, прямые способы изображения душевной жизни человека уже «изнутри». Автор даже объясняет читателю некоторые особенности характера героя. Так, специфика восприятия мира и образ мыслей Эраста, несомненно, складывались под влиянием сентиментальной литературы: «Он читывал романы, идиллии, имел живое воображение...» (610). Таким образом, чтение откладывает отпечаток на характер Эраста. Н. Д. Кочеткова считает, что «противоречие между идеальным и реальным, приводящее к трагической развязке, - внутренняя основа конфликта в повести «Бедная Лиза». <...> Несоответствие между тем, что описывается в романах и идиллиях, и жизненной реальностью, оказывается причиной гибели Лизы и страданий Эраста»¹. Нам эта мысль представляется очень плодотворной.

¹ Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб. : Наука, 1994. – С.180.

Однако писатель ищет причину трагической развязки повести «Бедная Лиза» не только в личных свойствах характеров Лизы и Эраста, но и в социальных реалиях окружающей действительности. Читатель сразу получает общее представление о социальном положении героев: «Отец Лизы был довольно зажиточный поселянин, потому что любил работу, пахал хорошо землю и вёл всегда трезвую жизнь. Но скоро по смерти его жена и дочь обедняли...» (607). Трагическая мысль о невозможности счастья звучит и в словах Лизы: «Ах! Матушка! Матушка! Как этому стать? Он барин; а между крестьянами...» — Лиза не договорила речи своей» (610). Лиза понимает глубину социальной пропасти между нею и любимым. Она — поселянка, а Эраст — богатый дворянин.

Интересно, что в характерах героев нет специфических черт, характерных для определённых социальных кругов. Так Лиза — это скорее «естественный человек», только одетый в крестьянскую одежду. Ей присущи качества идеальной натуры, не испорченной цивилизацией: доброта, искренность чувств, доверчивость. Уже не раз отмечалось, что Лиза и её мать имеют мало общего с настоящими крестьянами: выдуманы и приукрашены их быт, занятия, их речь совсем не похожа на народную (так говорили в те времена в дворянских салонах). Мать Лизы так рассказывает о своей жизни с мужем: «Ах! Мы никогда не могли друг на друга наглядеться, — до того самого часа, как лютая смерть подкосила ноги его. Он умер на руках моих!» (617).

Таким образом, герои повести являют собой типовое явление, их характеры воплощают в себе характерные общепсихологические особенности, традиционно закрепившиеся в сентименталистской литературе за идеалом «естественного человека» и аристократа, в заметной мере утратившего естественные черты натуры в условиях уродливой социальной организации. Карамзин даёт им возможность высказать свои переживания через диалоги и монологи.

Диалоги в произведении представляют собой разговор, в ходе которого происходит выяснение отношений: «Ах! Эраст! Уверь меня, что мы будем по-прежнему счастливы!

- Будем, Лиза, будем! - ответил он.

- Дай Бог! Мне нельзя не верить словам твоим: ведь я люблю тебя! Только в сердце моём... Но полно! Прости! Завтра, завтра увидимся!» (616).

Героиня в этом диалоге рассказывает о своих чувствах и выражает свои переживания. Однако характерно то, что Лиза не обозначает свои переживания напрямую (например, «люблю», «тревожусь» и т.п.). Свою тревогу она выражает косвенно, прося Эраста убедить ее в напрасности ее мук, побуждая его совершить некое действие, которое убедило бы ее в искренности и надежности его чувства. Таким образом, сама героиня судит о чувствах любимого по каким-то внешним их проявлениям. Она не может быть уверенной в любви Эраста, пока не получит ясного ее доказательства в определенной поведенческой форме. Заметим, что героиня не договаривает – пауза даёт понять читателю, что многое осталось невысказанным. Как видим, герои испытывают заметные затруднения, когда говорят о своих переживаниях. Они не могут прямо выразить свои чувства и стараются найти адекватную внешнюю, поведенческую форму их проявления: «На том свете, любезная Лиза, – отвечала горестная старушка, - на том свете перестану я плакать. Там, сказывают, будут все веселы; я, верно, весела буду, когда увижу отца твоего. Только теперь не хочу умирать – что с тобою без меня будет? Может быть, скоро, сыщется добрый человек. Тогда, благословя вас, милых детей моих, переkreщусь и спокойно лягу в сырую землю». (608) В данном монологе Лизина мать выражает своё желание увидеться с умершим мужем (которого до сих пор любит), но в то же время она волнуется о дальнейшей судьбе дочери. Однако о тревоге своей прямо не говорит, а лишь выражает желание видеть Лизу замужней женщиной. Опять поведенческий акт (замужество) воспринимается как знак желаемого внутреннего спокойствия дочери.

Одним из главных приёмов раскрытия внутренней жизни персонажей является у Карамзина внутренний монолог. В таком монологе герой предельно искренен в раскрытии своих переживаний.

Внутренние монологи в «Бедной Лизе» обладают рядом особенностей:

Во-первых, они представляют собой уже некий итог цепочки переживаний и мыслей и выражают чувство

определившееся, обретшее законченную форму. Во-вторых, даже в мыслях героини словно смотрят на себя со стороны, представляя себе, как они будут выглядеть в той или иной ситуации. Например: «Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рождён был простым крестьянином, пастухом, - и если бы он теперь мимо меня гнал стадо своё: ах! Я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: «Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо своё? И здесь растёт трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей» Он взглянул бы на меня с видом ласковым – взял бы, может быть, руку мою... Мечта!» (611). В этом монологе нет прямого выражения чувства. Лиза воображает, как она повела бы себя, как выглядела бы со стороны, что бы сказала, сделала и т.д. На основе представленной мизансцены читатель должен догадаться о том, что Лиза влюблена и мечтает о встрече с любимым, а также о взаимности своих чувств.

Таким образом, и собственные высказывания героев о своих переживаниях отличаются в «Бедной Лизе» некоторой отстраненностью. Персонажи должны словно посмотреть на себя со стороны. Им трудно прямо определить свое состояние. Они ищут адекватные внешние формы проявления переживаний и, перечисляя эти формы, тем самым намекают слушателю на суть происходящего в их душе, то есть фактически стремятся **изобразить** свою внутреннюю жизнь в конкретных живых образах. Слушатель должен, опираясь на свой жизненный и эмоциональный опыт, вообразить предложенную ему картину и догадаться о смысле такого эмоционального высказывания.

Давно известно, что образ природы в повести Карамзина играет важную роль. Для Лизы, как для человека «естественного», восприятие природы является очень важным моментом. «Ах, матушка, какое прекрасное утро! Как всё весело в поле! Никогда жаворонки так не певали; никогда так светло не сияло солнце; никогда цветы так приятно не пахли!» (613). Здесь радостное настроение Лизы отражается на восприятии природы. Таким образом, впечатления героя, обусловленные его настроением, так же могут помочь читателю в понимании внутренних переживаний.

Карамзин широко использует и прием психологического параллелизма, известный еще в фольклорной лирике. Природа в «Бедной Лизе» одухотворяется, наделяется способностью сопереживать героям: «Грозно шумела буря; дождь лился из чёрных облаков - казалось, что Натура сетовала о потерянной Лизиной невинности!» (616). Во время прощания Лизы и Эраста «вся Натура пребывала в молчании» (618). Описание природы не только помогает читателю глубже понять душу героев, усиливает ощущение накала страстей. Пейзаж помогает усилить момент пластичности, делает предлагаемые читателю картины более живыми, красочными, яркими и динамичными. Художественный мир маленькой повести разрастается в масштабах, становится полнокровным и насыщенным.

В итоге сделанного нами анализа мы пришли к следующим выводам.

В повести «Бедная Лиза» Н.М. Карамзин в наиболее полной мере сумел реализовать свои творческие установки, впервые определившиеся еще в ранних произведениях, таких как повесть «Евгений и Юлия» и похвальное слово «Фрол Силин». Он решительно отказался от рационалистических умствований по поводу человеческих переживаний, заметных в произведениях предшественников, от суммарных обозначений и предложил читателям живое, яркое, образное воплощение самих этих переживаний, представленных в своей органичной конкретике. Именно установка на изображение чувств определила выбор приемов, раскрывающих перипетии эмоционального бытия героев. Писатель предпочитает взгляд «извне» на их внутреннюю жизнь. Он говорит о всевозможных внешних проявлениях чувств, на основе которых читатель должен сам, опираясь на свой эмоциональный опыт, догадаться о том, что происходит в душе персонажей. Карамзин и самим героям даёт возможность высказаться о своих переживаниях через монологи и диалоги, но даже в них герои не выражают свои переживания открыто, а предоставляют читателям возможность догадаться о характере переживаний по воображаемым и предполагаемым внешним их проявлениям в воображаемой ситуации.

Совершенствуются и приемы, которым Карамзин учился у предшественников, в частности, пейзаж в «Бедной Лизе»

утрачивает большую долю привычной условности и становится важной составляющей общей образной ткани произведения.

Такой, косвенный, способ изображения внутренней жизни человека окажется очень перспективным. В частности, упомянем, что, как известно, именно так предпочитал изображать переживания своих персонажей И. С. Тургенев – великий мастер-психолог.

Карамзин стремится сделать читателя своим союзником и помощником. Писатель активно обращается к его воображению и ассоциативному мышлению. Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает найденный Карамзиным прием недоговаривания, когда в тексте дается лишь намек на чувства персонажей, побуждающий читателя вообразить себя на месте героев и представить себе, что он чувствовал бы в подобной ситуации. Такой принцип органичен для сентименталистов, в творчестве которых активно утверждалась идея сочувствия, сопереживания человека человеку как основа человеческой солидарности и социальной гармонии.

Системообразующим в «Бедной Лизе», на наш взгляд, является образ автора, который берет на себя главную психологическую задачу. Именно личный повествователь оказывается способным наиболее точно описать внешние проявления переживаний, будучи наблюдателем человеческих нравов и носителем естественной точки зрения на происходящее, образным воплощением идеала «чувствительного человека», служащего для читателей своеобразным нравственным и эстетическим ориентиром. Более того, все произведение целиком является своеобразным «зеркалом» души повествователя, его косвенной исповедью, представленной в ярких и живых образах. Момент субъективизации сюжета повести проявляется благодаря тому, что вся рассказанная читателю история в значительной степени является плодом воображения, фантазии автора, и тем самым оказывается формой самовыражения его души. На наш взгляд, именно с образом автора связаны и первые попытки Карамзина перейти к прямому изображению переживаний как самого личного повествователя, так и героев – через авторские комментарии к происходящему с Лизой и Эрастом.

Таким образом, начав с ученического подражания сентиментальной традиции в самых ранних произведениях, писатель очень быстро становится настоящим и оригинальным мастером в области художественного изображения внутренней жизни человека.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте основные приемы, помогающие Карамзину раскрыть характеры героев в повести «Бедная Лиза».
2. Какие возможности дает писателю открытый им прием недоговаривания, умолчания?
3. Каковы художественные функции образа автора-личного повествователя в повести?

**§ 4. Первые итоги и перспективы:
«Наталья, боярская дочь»**

Особое место в литературе русского сентиментализма занимает национальная историческая проблематика. Обращение к ней вполне логично определялось главными эстетическими и идеологическими установками эпохи Просвещения: с любви к домашнему очагу начиналась любовь к родной земле. Согласно просветительской идеологии эта любовь должна была быть разумной, подкрепленной сведениями о его славной истории, о героях, которыми вправе гордиться потомки: «Обращаясь в прошлему родной страны, просветители не забывали своей основной цели: воспитание чувств и ума читателей и рассказывали о событиях и героях, способных внушить уважение к семейным, а еще более к гражданским добродетелям»¹. А потому вполне естественным оказывается обращение Карамзина к национальному сюжету: в 1792 году в свет вышла «Наталья, боярская дочь».

Данную повесть принято называть исторической, но подход писателя к изображению истории в ней своеобразен. П. А. Орлов справедливо замечает: «Историзм произведения

¹ Орлов П. А. Русский сентиментализм. – С. 221.

носит пока поверхностный характер и ограничивается предметами быта, одежды, оружия XVII в., что вполне объяснимо: просветители, почувствовав интерес к истории, еще не смогли проникнуть в ее тайны, так как в понимании характеров исходили из неизменной естественной «природы» человека. В силу этого их идеальные герои (а у Карамзина речь идет именно о них) в любую историческую эпоху одинаково чувствуют и мыслят. Меняется одежда, утварь, даже язык героев, о чем автор говорит в сноске, но психология остается неизменной»¹. Этим и объясняется сходство Натальи с Лизой и другими героинями Карамзина, неоднократно отмеченное в литературоведческих работах.

Центральное место в повести занимает сентиментальная история любви главных героев. Для эпохи допетровской Руси, времени, в котором разворачивается действие, подобный сюжет выглядел несколько модернизированным. Но писателя это не смущало, поскольку, как справедливо отмечает Ф. З. Канунова, главное для Карамзина в этой повести не воспроизведение исторической правды, а раскрытие мира чувств человека, утверждение прекрасного в человеческом сердце².

Для достижения своей цели писатель широко использует уже освоенные им способы изображения внутренней жизни персонажей. Анализ этих способов сделан в диссертации С. Е. Подлесовой³. Исследовательница подробно рассматривает приемы, которые хорошо знакомы нам по более ранним произведениям художника. Например, чувства героев привычно передаются через описание их внешних проявлений. Влюбленная Наталья отказывается от еды: «За обедом она не ела, по обыкновению всех влюбленных, – ибо для чего не сказать нам прямо и просто, что Наталья влюбилась в

¹ Орлов П. А. Русский сентиментализм. – С. 222-223.

² Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). – С. 51.

³ Подлесова С. Е. Исторические повести Н. М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и «Марфа-Посадница, или покорение Новгорода»: особенности жанра, поэтика. Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2000. – 179 с.

незнакомца?» (635); «...чувствительная боярская дочь не хотела ни пить, ни есть, перестала спать и насилу ходить могла. Однако ж старалась таить внутреннее свое мучение как от родителя, так и от няни» (635). Волнение девушки выдает не только то, что она не находит себе места в собственной комнате, но и кажущаяся ей бесконечность пятнадцати минут ожидания. В состоянии влюбленности героини краснеют, бледнеют: «Натаалья радовалась, краснелась, задумывалась, отвечала: «Да!», «Нет!» - и сама не знала, что отвечала» (636); «Томная бледность изображалась на его лице...» (635). Героини постоянно изливают свою печаль в слезах: «Только по ночам лились слезы ее на мягкое изголовье» (635). Уехав из родительского дома, Натаалья плачет над письмом, написанным Алексеем для ее отца: «Натаалья взяла письмо и, хотя не умела читать, однако ж смотрела на него, и слезы лились из глаз ее. «Напиши, - сказала она, - напиши еще, что я прошу его не плакать, не крушиться, и что эта бумага мокра от слез моих...» (642). Боярин Матвей, потерявший дочь, облегчает горе слезами: «Вздохи и слезы облегчили стесненную грудь несчастного родителя, и чувство гнева в сердце его уступило место нежной горести» (651).

Плакать героини могут и от счастья. Вернувшись к отцу вместе с мужем и получив прощение, Натаалья не может сдерживать слез радости: «Ты меня так же любишь! – говорила она. – Так же любишь!» И теплые ручьи слез договаривали за нее прочее» (659).

Психологическую роль в повести привычно берет на себя пейзаж. Пробуждению чувства любви в душе героини соответствует состояние окружающей природы: «Так жила боярская дочь, и семнадцатая весна жизни ее наступила; травка зазеленелась, цветы расцвели в поле, жаворонки запели <...> - и Натаалья, сидя поутру в светлице своей под окном, смотрела в сад, где с кусточка на кусточек порхали птички и, нежно лобызаясь своими маленькими носиками, прятались в густоту листьев. Красавица в первый раз заметила, что они летали парами и скрывались парами. Сердце ее как будто бы вздрогнуло – как будто бы какой-нибудь чародей дотронулся до него волшебным жезлом своим!» (629). Мотив пары птичек появляется в повести дважды. Второй раз Натаалья, уже став

женой Алексея, любит птичками и сравнивает их с собою и со своим любимым: «Здесь, на кусточке, поют две птички – кажется, малиновки – посмотри, как они обнимаются крылышками; они любят друг друга так, как я люблю тебя, мой друг, и как ты меня любишь! Не правда ли?» (654). Использование сквозного мотива для прозы Карамзина не в новинку. Еще в «Бедной Лизе» в качестве такого мотива, связанного с образом главной героини, выступал букет цветов.

Складывается впечатление, что в интересующей нас повести Карамзин как бы собрал воедино многое из того, что было им уже накоплено, в этом отношении «Наталья...» можно рассматривать как своего рода итоговое произведение, завершающее первый этап творческой биографии писателя.

Однако художник не ограничивается простым повторением найденного ранее. С нашей точки зрения, «Наталья, боярская дочь» открывает и новые перспективы эволюции Карамзина-психолога.

В частности, именно в этом произведении писатель предпринимает первую попытку не только изобразить, представить в яркой образной, пластичной форме внутреннюю жизнь человека, но и задумывается над ее общими законами, что влияет на характер повествования. Как и в «Бедной Лизе», рассказ о событиях ведется от лица особого персонажа, личного повествователя, открыто присутствующего в тексте. Однако, в отличие от «Бедной Лизы», в которой личный повествователь был довольно хорошо знаком с Эрастом, в «Наталье...» он дистанцирован от героев во времени. Важно отметить, что Карамзин сохраняет верность ранее найденному принципу: к обобщениям он идет от впечатлений реальной, пусть и удаленной от личного повествователя действительности, а не от книжных представлений о ней. Историю Натальи и Алексея повествователь услышал из живых уст своей прапрабабушки: «Чтобы облегчить немного груз моей памяти, намерен я сообщить любезным читателям одну быль или историю, слышанную мною в области теней, в царстве воображения, от бабушки моего дедушки, которая в свое время почиталась весьма красноречивою и почти всякий вечер сказывала сказки царице NN. Только страшусь обезобразить повесть ее; боюсь, чтобы старушка не примчалась

на облаке с того света и не наказала меня клюкою своею за худое риторство... Ах нет! Прости безрассудность мою, великодушная тень, — ты неудобна к такому делу!» (622). Обратим внимание на то, как буквально несколькими штрихами очерчен облик прапрабабушки — добрейшей старушки, великой мастерицы рассказывать занимательные истории. Повествователь предпочитает черпать сведения о прошлом не из научных трактатов, а беседуя с живыми свидетелями ушедшей старины. В итоге история любви Натальи и Алексея несет на себе печать значительной субъективности: во-первых, сам автор услышал ее в том виде, в котором сохранилась она в памяти прапрабабушки, любившей давать волю своему воображению. А во-вторых, он и сам не скрывает того, что передает сюжет, не скрупулезно следуя услышанному, и даже шутливо побаивается навлечь на себя гнев перворассказчицы, которая ныне пребывает в ином мире.

Повествователь не может непосредственно реагировать на события, о которых рассказывает, ведь он лишен возможности наблюдать за героями, общаться с ними. Зато такая позиция дает возможность размышлять, спокойно и взвешенно оценивать произошедшее. Например, героиню, сбежавшую с малознакомым молодым человеком из дома, автор отнюдь не одобряет: «Вместе с читателем мы искренне виним Наталью, искренне порицаем ее за то, что она, видев только раза три молодого человека и услышав от него несколько приятных слов, вдруг решила бежать с ним из родительского дому...» (640).

Рассказывая о конкретных событиях жизни вымышленных героев, автор задается вопросами, выводящими его на уровень размышлений о закономерностях общепсихологического плана. Повествователь обращается к читателю, стремится активизировать его сознание, побуждая к аналогиям между личными жизненными наблюдениями и излагаемыми событиями, переживаниями героев повести: «Читатель! Знаешь ли ты по собственному опыту родительские чувства? Если нет, то вспомни, по крайней мере, как любовались глаза твои пестрою гвоздичкою, или беленьким ясином, тобою посаженным, с каким удовольствием рассматривал ты их краски и тени и сколь радовался мыслию: «Это - мой цветок; я посадил его и вырастил!», вспомни и знай,

что отцу еще веселее смотреть на милую дочь и веселее думать: «Она - моя!» (628). Такие аналогии придают частным психологическим ситуациям статус типовых и позволяют делать выводы о самых общих закономерностях душевной жизни.

Автор может обращаться не только к читателям, но и к героям. Так, например, простодушной мамке Натальи, не понимающей истинных причин странного состояния своей барышни, автор «подсказывает»: «Ах, добрая старушка! Хотя ты и долго жила на свете, однако ж многого не знала; не знала, что и как в некоторые лета начинается у нежных дочерей боярских; не знала <...> потребность любить, любить, любить!!! Вот вся загадка, вот причина красавицыной грусти – и если она покажется кому-нибудь из читателей не совсем понятною, то пусть требует он подробнейшего изъяснения от любезнейшей ему осьминадцетилетней девушки» (630). Автор оказывается, более сведущим в делах сердечных, нежели герои, а потому может комментировать их состояния, опираясь на свои знания человеческой природы и психологии. Повествование в повести обретает, таким образом, аналитизм, ранее Карамзину не свойственный.

По замечанию Ф. З. Кануновой иногда авторский комментарий почти буквально совпадает с психологическим процессом, происходящим в душе героини, и является своеобразным прообразом несобственно-прямой речи, получившей широкое распространение в русской реалистической литературе XIX в., например: «Наталье показалось уже мало того, чтобы смотреть на прекрасного незнакомца!.. ей захотелось слышать его голос, взять его за руку, быть ближе к его сердцу и проч. Что делать? Как быть? Такие желания искоренять трудно, а когда они не исполняются, красавице бывает грустно» (636)¹. На наш взгляд, в таких случаях также можно говорить о попытке автора сделать некие обобщения, аналитические выводы из переживаний своей героини. В своих размышлениях автор постоянно идет от частного случая к общему. Именно законы внутреннего бытия

¹ См. Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). – С. 80.

человеческой души оказываются главным предметом художественного постижения, а конкретная история Натальи и Алексея – лишь одно из многих частных проявлений этих законов. А потому в тексте повести мы постоянно встречаемся с высказываниями обобщающего, типизирующего характера: «Ах! Для чего самая нежнейшая, самая пламенная из страстей родится всегда с горестию, ибо какой влюбленный не вздыхает, какой влюбленный не тоскует в первые дни страсти своей, думая, что его не любят взаимно?» (635); «Читатель должен знать, что мысли красных девушек бывают очень быстры, когда в сердце у них начинает ворошиться то, чего они долго не называют именем и что Наталья в сии минуты чувствовала» (633; «И кто, любив пламенно в жизни своей, не поступил ни в чем против строгой нравственности, тот – счастлив!» (640). Жизнь сердца оказывается тем законом, по которому живут не только герои повести, но и все, когда-либо познавшие истинную любовь.

В авторских комментариях по поводу переживаний героев нередко чувствуется ирония: «Один великий психолог, которого имени я, право, не упомяну, сказал, что описание дневных упражнений человека есть вернейшее изображение его сердца. По крайней мере, я так думаю и с дозволения моих любезных читателей опишу, как Наталья, боярская дочь, проводила время свое от восхода до заката красного солнца» (626). На наш взгляд, ирония в «Наталье» выполняет ряд важных функций. Во-первых, она оказывается средством углубления, уточнения психологического рисунка повести: молодым людям кажется, что все, что с ними происходит – уникально, их чувства необычны. На самом же деле они ведут себя так же, как все влюбленные, и для автора в их поведении нет ничего особенно неожиданного или нового. Такова человеческая природа. Во-вторых, ирония помогает уточнить характер отношения автора к повествуемому: история любви Натальи и Алексея оказывается лишь материалом для его размышлений об общих законах человеческой внутренней организации, одинаковых во все времена.

Это не мешает писателю очень трепетно и бережно изображать сами моменты общения юных влюбленных. Так же,

как и в «Бедной Лизе», широко используется прием недоговоренности, помогающий передать сложность эмоций, испытываемых героями: «Они обняла друг друга; казалось, что дыхание их остановилось. Кто видал, как в первый раз целомудренные любовники обнимаются, как в первый раз добродетельная девушка целует милого друга, забывая в первый раз девическую стыдливость, пусть тот и вообразит себе картину; я не смею описывать ее, но она была трогательна – сама старая няня, свидетельница такого явления, выронила капли две слез и забыла напомнить любовнику об уговоре, но богиня непорочности присутствовала невидимо в Натальином тереме» (638-639).

Нам думается, что и данный прием обретает в «Наталье» новый смысл. Если раньше Карамзин намеренно обрывал повествование, предлагая читателю додумать, довообразить картину, привлекая собственный психологический опыт, то, работая над «Натальей...», он, видимо, почувствовал, что далеко не обо всем и можно сказать обычными словами: «Теперь надлежало бы мне описывать счастье юных супругов и любовников, сокрытых лесным мраком от целого света, но вы, которые наслаждаетесь подобным счастьем, скажите, можно ли описать его?» (653). Заметим, что писатель, тем не менее, предпринимает попытки выразить эти состояния, но пока он вынужден удовольствоваться лишь самым общими и условными поэтическими формулами: «Наталья открыла черные глаза свои, которые прежде всего встретились с черными глазами незнакомца, ибо они в сию минуту были к ним всего ближе; и в тех и в других изображались пламенные чувства, любовию кипящее сердце» (638); «...любовь сияла в ее взорах» (635) и т.п. Сами чувства, которые «сияют» в глазах и душах персонажей, оказываются лишь обозначенными, но не выраженными с достаточной конкретностью и убедительностью. Очевидно, Карамзин начинает понимать, что изображение внешних проявлений того или иного переживания может оказаться недостаточным для того, чтобы передать его суть. Писатель будет искать новые способы художественного воплощения глубинных, внутренних состояний человеческой души.

Важную роль играют в повести реминисценции из известных литературных источников. В этой связи интересна ситуация похищения Натальи из родительского дома, которая, по мнению ряда исследователей, выстроена с явным расчетом на то, что читатель вспомнит сходный эпизод из рукописной повести о Фроле Скобееве. Ф. З. Канунова и Д. Д. Благой прямо называют «Повесть о Фроле Скобееве» одним из источников «Натальи...». Однако оба литературных текста соотносятся между собой не по принципу сходства, а по принципу контраста. Прежде всего, по мнению Ф. З. Кануновой, акцентируется различие в причинах смелого поведения героев. Влюбленный Алексей стремится разрушить препятствия, разделяющие его с любимой, искренне и страстно мечтает о соединении с ней: «Все это не только не уменьшает его благородства, но, напротив, служит средством положительной нравственной характеристики – подчеркивает глубину чувств героя, его смелость, умение выше всего ценить сердечную привязанность»¹. С. Э. Павлович, в свою очередь, обращает внимание и на различие сюжетных ситуаций. Например, поведение мамки в повести XVII века объясняется ее корыстолюбием. Судьба порученной ее заботам девушки мало волнует ее: «Наоборот, няня Натальи любит свою воспитанницу и всей душой предана ей. Она берет с Алексея твердое обещание не допускать никаких вольностей. Совершенно очевидно различие мотивов похищения. Фролом движет корыстное чувство, желание стать зятем и наследником богатого вельможи, Алексей же преисполнен подлинной любви к своей избраннице. Различен конец повестей, различно поведение их персонажей, различны и их характеры. Плутоватый Фролка не имеет ничего общего с честным и благородным Алексеем Любославским»².

Зачем же понадобилось Карамзину это сопоставление двух литературных текстов, почему ему так важно, чтобы читатель вспомнил рукописную повесть и соотнес ее содержание с прочитанным? Нам думается, таким образом он и читателя стремится вовлечь в процесс размышлений, которыми занят

¹ См. об этом Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). – С. 87.

² Павлович С. Э. Пути развития русской прозы. – С. 171.

повествователь, что еще больше усиливает аналитический характер повествования. Ведь читатель должен будет сопоставлять, сравнивать ситуации, в которых оказались герои, их поведение, характеры – и далее делать выводы о различиях и сходствах в человеческой природе, в перипетиях душевной жизни.

Обратим внимание и еще на одну особенность карамзинского психологизма в «Наталье»: писатель явно стремится перейти к художественному воплощению сложных психологических процессов. Ф. З. Канунова обнаружила такие попытки в развернутых психологических характеристиках, свидетельствующие о внутренней борьбе, происходящей в душе героев¹. Вот пример такой характеристики: «Наталья, по уходе своего любовника, стояла несколько минут неподвижно; на лице ее видны были знаки сильных душевных движений, но не сомнения, не колеблемости, - ибо она уже решилась! И хотя тихий голос из глубины ее сердца, как будто бы из отдаленной пещеры спрашивал ее: «Что ты делаешь, безрассудная?», но другой голос, гораздо сильнее, в том же самом сердце отвечал за нее: «Люблю!» (641). Слово «люблю» здесь играет ключевую роль, чувство берет верх над доводами разума.

Стремясь глубже заглянуть в душу героини, автор активно обращается к мотиву сна. Сны, согласно К. Юнгу, - это маленькая открытая дверь в самые сокровенные и самые загадочные тайники души². Наталья часто находится в странном пограничном состоянии между сном и бодрствованием, целиком погружившись в неясные ощущения, предчувствия: «Например, часто казалось ей (не только во сне, но даже и наяву), что перед нею, в мерцании отдаленной зари, носится какой-то образ, прелестный, милый призрак, который манит ее к себе ангельскою улыбкою и потом исчезает в воздухе. «Ах!» - восклицала Наталья, и простертые руки ее медленно опускались к земле» (631). Значение этих полуснов Наталья сама не осознает достаточно четко: «Она не понимала своих сердечных движений,

¹ Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). – С. 80 – 81.

² Юнг К. Г. Глоссарий // Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев : изд-во «AirLand», 1994. – 379.

не знала, как толковать сны свои, не разумела, чего желала, но живо чувствовала какой-то недостаток в душе своей и томилась» (631). Мотив сна помогает выразить сложные, тонкие нюансы внутреннего состояния героини, не поддающиеся четким и ясным словесным определениям, но важные для понимания процессов, происходящих в ее душе. Героиня томится, ждет каких-то важных перемен в своей жизни и оказывается психологически готова влюбиться в героя еще до того, как встреча с ним состоялась. В сам момент встречи происходит лишь «узнавание», фактически осознание того, чем давно уже заполнено подсознание персонажей: «Наталья в одну секунду вся покраснелась, и сердце ее, затрепетав сильно, сказало ей: «Вот он!..» (632); «Новый свет воссиял в душе ее, как будто бы пробужденной явлением солнца, но еще не пришедшей в себя после многих несвязных и замешанных сновидений, волновавших ее в течение долгой ночи» (633). Этот эпизод очень интересен и тем, что Карамзин пытается уловить и передать момент перехода героини из одного психологического состояния в другое, чего в более ранних произведениях мы не видели. У героев «Бедной Лизы» тоже были моменты, когда они не отдавали себе отчета в своих чувствах, но автор в этих случаях оказывался бессилён. В «Наталье...» Карамзин ищет способы раскрыть внутренний мир героев более глубоко, выразить то, что «невыразимо» с помощью простых словесных обозначений.

Наряду со ставшими уже традиционными средствами описания любовных переживаний автор делает попытки ввести новые детали, характеризующие состояние влюбленных, передающие само состояние влюбленности: «Любовь, надеждою оживляемая, алела в сию минуту на щеках милой нашей красавицы, любовь сияла в ее взорах, любовь билась в ее сердце, любовь подымала руку ее, когда она крестилась» (С. 635); «Сердце ее летело к нему навстречу, но робость говорила ей: «Останься!» Красавица повиновалась сему последнему голосу, только с мучительным принуждением, с великою тоскою, ибо всего несноснее противиться влечению сердца» (637).

С. Е. Подлесова отмечает тактичный, нежный и вместе с тем шуточный характер описания первых любовных чувств

Натальи¹: «Натаалья подгорюнилась – чувствовала некоторую грусть, некоторую томность в душе своей; все казалось ей не так, все неловко; она встала и опять села; наконец, разбудив свою маму, сказала ей, что сердце у нее тоскует» (630). На наш взгляд, в данном случае Карамзин создает целую драматическую мизансцену, которую читатель может развернуть в своем воображении. Двумя-тремя штрихами поведение героини в этой мизансцене очерчено настолько ярко, что впечатление от нее надолго остается в душе воспринимающего строки повести. Нам думается, что А. С. Пушкин практически воспроизведший аналогичный эпизод в романе «Евгений Онегин» (разумеется, с куда большей психологической глубиной), явно держал в своей памяти повесть Карамзина. Поведение пушкинской Татьяны, изменившееся после первой встречи с Онегиным, во многом сходно с поведением Натальи: «С сего времени Натаалья во многом переменилась – стала не так жива, не так резва – иногда задумывалась, - и хотя по-прежнему гуляла в саду и в поле, хотя по-прежнему проводила вечера с подругами, но не находила ни в чем прежнего удовольствия» (630-631). Таким образом, в повести намечаются дальнейшие перспективы художественных поисков Карамзина-психолога: с одной стороны в ней явно обнаруживается тенденция к усилению аналитизма, а с другой – интерес к тонким, сложным, «невыразимым», неясным ощущениям, стремление найти словесные формы их выражения.

Определенные изменения обнаруживаются и в портретных характеристиках. Уместно вспомнить, что в повести «Бедная Лиза» внешность героев почти не была обозначена. О Лизе просто было сказано что она «прекрасная девушка», а Эраст «молодой, хорошо одетый человек, приятного вида», у которого, по словам Лизы, «такое доброе лицо, такой голос». Немногочисленные детали имеют самый общий характер: у Лизы отмечаются «голубые глаза», а у Эраста - «розовые губы».

¹ См. Подлесова С. Е. Исторические повести Н. М. Карамзина «Натаалья, боярская дочь» и «Марфа-Посадница, или покорение Новагорода»: особенности жанра, поэтика. Дис. ... канд. филол. наук. – С. 115.

Теперь же в портрете героини появляются новые краски. Вот описание внешности Натальи: «Юная кровь, разгоряченная ночными сновидениями, красила нежные щеки ее алейшим румянцем. Солнечные лучи играли на белом ее лице и, проникая сквозь черные пушистые ресницы, сияли в глазах ее светлее, нежели на золоте» (627). В целом внешность героини традиционна. У нее «белая рука», «белая грудь», «розовые губы», «румяные щечки». Но писатель вносит в облик Натальи и живые своеобразные черты: «черные глаза», «волосы как темно-кофейный бархат», «пушистые ресницы» и даже «маленькая нежная ямка», которая у «милых девушек» бывает знаком того, что «Купидон целовал их при рождении». Важную роль приобретает цвет: алый, белый, черный, золотой, темно-кофейный. Писатель сосредоточен на поиске таких художественных средств, которые помогли бы сделать портрет героини более живописным, зрительно характерным.

Важную роль в изображении внутренней жизни героев начинают играть фольклорные образы и мотивы, на что обратили внимание такие исследователи, как Ф. З. Канунова, В. И. Федоров, Е. Г. Позднякова¹. Таков мотив брака-убега, который помогает полнее раскрыть важные черты характера героини, ее решительность, смелость. Для Натальи как типично сентиментальной героини свобода в любви оказывается главной жизненной ценностью. В ситуации, когда Алексей Любославский собирается на войну с литовцами, а Наталья хочет ехать с ним, переодевшись в мужское платье, ясно прочитывается еще один известный фольклорный мотив – «перемена пола». Ради любви к своему мужу, Алексею

¹ См. об этом: Федоров В. И. Повесть Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» // Ученые записки Московского городского педагогического института имени В. П. Потемкина / Под ред. А. И. Ревякина. М. : 1-ая типография Медгиза, 1955. – Т. XLVIII, вып. 5. – С. 139-140; Позднякова Е. Г. Фольклоризм прозы Н. М. Карамзина. Дисс... канд. филол. наук. Челябинск, 2003; Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина).

Любославскому, героиня готова на многое¹. Переодевшись в мужчину, Наталья обретает богатырскую силу и остается неузнанной. Использует писатель и художественный потенциал различных фольклорных жанров. Так, например, раскрыть внутреннюю и внешнюю красоту героини ему помогает опыт лирической песни. В народном представлении красота внешняя неразрывно связана с внутренней. Подчеркивая красоту девушки, писатель тем самым намекает и на ее душевную чистоту и цельность. Передавая впечатление от облика Натальи, Карамзин использует фольклорный прием психологического параллелизма: «Много цветов в поле, в рощах и на лугах зеленых, но нет подобного розе; роза всех прекраснее; много было красавиц в Москве белокаменной, ибо царство русское искони почиталось жилищем красоты и приятностей, но никакая красавица не могла сравняться с Натальею – Наталья была всех прелестнее» (625). В образе Натальи явно угадываются черты сказочной героини – девицы-воина, мудрой девы.

С. Е. Подлесова, обратила внимание на стремление писателя не только рассказать о том, что чувствуют и о чем думают герои, но и показать их в действии². Алексей и Наталья участвуют в крупных исторических событиях. Однако их приключения интересуют писателя не в силу своей необычности и экзотичности, это моменты, когда ярче раскрываются характеры. В экстремальных ситуациях человеческая душа проявляет такие свои свойства, которые зачастую оказываются невостребованными в обыденных, житейских, повседневных эпизодах. Карамзина интересуют не сами исторические события, а то, как проявляют себя герои, оказавшись в их гуще. Как отмечает Ф. З. Канунова, у Карамзина историческая деятельность героя – эпизод, подчиненный полностью задаче

¹ См. об этом Позднякова Е. Г. Фольклоризм прозы Н. М. Карамзина. Дисс... канд. филол. наук. – С. 126.

² Подлесова С. Е. Исторические повести Н. М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и «Марфа-Посадница, или покорение Новгорода»: особенности жанра, поэтика. – С. 132.

раскрытия его интимного любовного чувства¹. Например, участие Алексея и Натальи в отражении нашествия литовцев на Русское царство помогает раскрыть любовь молодых супругов, их трепетное отношение друг другу. Наталья не хочет оставлять мужа в опасности одного: «Итак, ты хочешь меня оставить? Хочешь моей смерти? Потому что я не могу жить без тебя. <...> Кто защитит тебя?.. Нет, ты возьмешь меня с собою – или бедная Наталья не мила уже сердцу твоему?» (656). По замечанию О. Б. Лебедевой, «идеальная романическая история любви окружена не идеализированным, а идеальным историческим миром, – следовательно, в повести «Наталья, боярская дочь» антропологическое поле русской психологической прозы расширяется за счет исторического колорита повествования, имеющего психологический и характерологический смысл...»².

Одним из достижений Карамзина в повести «Наталья, боярская дочь» можно считать то, что им была предпринята попытка нарисовать образ русского человека. Возможно, сам того не предполагая, Карамзин, дал первый в русской литературе, пока еще только легко намеченный, но, тем не менее, обозначенный тонко и верно, привлекательный образ русской девушки – натуры глубокой и романтической, непосредственной и скрытной, самоотверженной, истинно русской, народной. Вл. Муравьев называет Наталью предшественницей пушкинской героини: «Он фактически дал первый эскиз Татьяны Лариной. Некоторые черты этого образа потом отзовутся в “Евгении Онегине”»³. Ф.З. Канунова так же отмечает связь «Натальи...» с прозой Пушкина, в частности с «Евгением Онегиным» и «Метелью». «В центре повести («Метели» – А.К.) любовные переживания героини, тайный

¹ См. Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). – С. 80-81.

² См. Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века: учебник. – С. 385.

³ Муравьев Вл. Путем своего века // Карамзин Н. М. Записки старого московского жителя. М. : Московский рабочий, 1986. – С. 28.

побег из дому тайное венчание и т.д.»¹. Переживания Марьи Гавриловны и Натальи во время побега из дома схожи.

Таким образом, Карамзин сделал существенный шаг вперед не только в плане более глубокого художественного проникновения во внутренний мир человеческой души. Писатель-сентименталист приблизился в определенной мере к действительности. Он стремится окружить своего героя реальной обстановкой, характерными чертами национального колорита. Пока «реальный» мир Карамзин понимает как историческую, национальную, культурную среду, игнорируя его социальную природу. Однако само обращение к культурно-историческому, национальному фону было в высшей степени перспективным и продуктивным направлением дальнейших творческих поисков.

Исходя из вышеизложенного, мы считаем себя вправе говорить о важном значении повести «Наталья, боярская дочь» в творческой эволюции Карамзина-психолога.

С одной стороны, произведение носит итоговый характер, завершает собой первый этап художественных поисков писателя. Своеобразие этого этапа обусловлено эстетической установкой на отказ от рационалистического морализирования по поводу человеческих переживаний, их суммирующего обозначения, которое мы наблюдали у авторов ранних сентиментальных произведений. Карамзин активно разрабатывает косвенный способ изображения внутренней жизни персонажей «извне», через описание многообразных внешних симптомов, признаков тех или иных эмоций, состояний. В «Наталье, боярской дочери» оказались собранными воедино все приемы косвенного психологизма, освоенные писателем ранее.

В то же время в данной повести намечаются и новые направления творческих поисков писателя в области художественного психологизма.

Во-первых, Карамзин стремится увидеть за конкретными перипетиями внутренней жизни персонажей закономерности душевного бытия. Частные наблюдения становятся материалом

¹ Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). – С. 82, 98-99.

для аналитических обобщений, размышлений над этими закономерностями. Если в «Бедной Лизе» психологический анализ присутствовал имплицитно, оставаясь в большей степени прерогативой читательского сознания, то теперь обнаруживается тенденция к открытому аналитизму повествовательной манеры. Заметно желание молодого автора изображать душевную жизнь героев не только в виде готовых, завершенных состояний, но уловить и передать процесс их зарождения, перехода одно в другое. Писатель делает и первые попытки обрисовать условия и обстоятельства, оказавшие влияние на характеры героев.

Во-вторых, Карамзин начинает понимать, что изображение внешних проявлений человеческих чувств не может дать полного представления о происходящем в душе, поскольку далеко не все переживания получают внешнее оформление. Именно в этой ранней повести Карамзин обнаруживает интерес к художественному изображению тонких, неуловимых для словесного определения состояний, в какой-то мере предвосхищая известную романтическую концепцию «невыразимого».

Наконец, благодаря использованию образа автора как особой, персонифицированной, сюжетно проявленной формы выражения писательской позиции, повествование в ранних произведениях Карамзина заметно субъективизируется, художественная картина мира в значительной мере оказывается проекцией эмоционального состояния, внутренней жизни личного повествователя, который становится одним из главных персонажей и объектов художественного постижения. Тем самым открывается дорога и к прямому изображению эмоциональных состояний «изнутри».

Контрольные вопросы:

1. В чем специфика художественного изображения исторических событий в повести «Наталья, боярская дочь»?
2. Какими открытиями обогащается карамзинский психологизм в данной повести?

§ 5. Своеобразие психологизма в карамзинской прозе 1793-1803 гг. «Невыразимое подвластно ль выражению?»: постижение душевных загадок в «таинственных» повестях

«Таинственными» в литературоведении принято называть написанные повести «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена» (1793), которые, по общему мнению, стоят особняком в творчестве Н. М. Карамзина. От остальных произведений их отличает особая атмосфера загадочности.

В отечественной науке довольно основательно изучен вопрос о литературных источниках, на которые ориентировался Карамзин во время работы над данными повестями¹. Уже традиционным стало их восприятие в контексте развития жанровой линии «готического» романа в его «сентиментальной» модификации (К. Рив, Радклиф, Ш. Смит)². Не ставя перед собой задачи изучения жанровых процессов в карамзинской прозе, тем не менее, отметим, что творческие поиски писателя отнюдь не являются простым следованием известным образцам. В. Э. Вацуро справедливо указывает: «К моменту появления

¹ См. Крестова Л. В. Повесть Н. М. Карамзина «Сиерра – Морена» // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. М. ; Л. : Наука, 1966; ее же. Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница» // Исследования и материалы по древнерусской литературе. М. : Изд-во АН СССР, 1961; Вацуро В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век. Сб. 8. «Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. М. – С. 190; Орлов П. А. Русский сентиментализм. – С. 225-226 и др.

² Вацуро В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век. Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века / под. ред. П. Н. Беркова, Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана. Л. : Наука, 1969. – С. 194; Вацуро В. Э. Н. М. Карамзин. «Остров Борнгольм». «Сиерра-Морена». // В. Э. Вацуро, Готический роман в России. М. : Новое литературное обозрение, 2002. – С. 94.; Гуковский Г. А. Карамзин. – С. 80; Федоров В. И. Русская литература XVIII века: учеб. для студентов. – 2-е изд., перераб. и доп. М. : Просвещение, 1990. – С. 322.

повести («Остров Борнгольм» – А.К.) русская литература <...> уже была знакома с крупнейшими произведениями раннего периода развития готического романа – но классические образцы жанра еще не были созданы или не могли быть известны Карамзину <...> В каком-то отношении Карамзин даже предвосхищал традицию классической готической литературы или, во всяком случае, шел ей параллельно, - и это неудивительно, так как литературная техника готического романа подготовлялась исподволь <...>¹.

С нашей точки зрения, в «таинственных» повестях Карамзин заявляет о себе как о новаторе, появление этих произведений в его творческой практике оказывается не случайным, или обусловленным внешними влияниями, но подготовленным всей логикой его собственных поисков, этапом его писательской эволюции.

Уже в ранних произведениях Карамзина мы обнаружили те предпосылки, которые в конечном итоге вывели его к поэтике таинственного и ужасного. В частности, как помним, он активно использовал прием недоговаривания, умолчания в ситуациях, когда либо сами герои, либо личный повествователь не могли найти точных слов для передачи сложных и тонких эмоциональных нюансов («Бедная Лиза»). Далее писатель начинает понимать, что не всегда и можно рационально обозначить процессы, происходящие в душе человека, тем самым готовя почву для зарождения романтической концепции «невыразимого». Начало этому процессу мы увидели в «Наталье, боярской дочери». Теперь, в «таинственных» повестях эта идея получает полное художественное воплощение.

В самом деле, уже сама композиционно-сюжетная структура повестей несет в себе глубокий содержательный смысл. Так, в повести «Остров Борнгольм» мы встречаемся с довольно сложной системой субъектов повествования. На первом плане оказывается личный повествователь, пообещавший рассказать читателям занимательную историю: «Друзья! прошло красное лето, золотая осень побледнела, зелень увяла, деревья стоят без плодов и без листьев, туманное небо

¹ Вацура В. Э. Готический роман в России. – С. 83

волнуется, как мрачное море, зимний пух сыплется на холодную землю — простимся с природою до радостного весеннего свидания, укроемся от вьюг и метелей — укроемся в тихом кабинете своем! Вы знаете, что я странствовал в чужих землях, далеко, далеко от моего отечества, далеко от вас, любезных моему сердцу, видел много чудного, слышал много удивительного, многое вам рассказывал, но не мог рассказать всего, что случилось со мною. Слушайте — я повествую — повествую истину, не выдумку» (661).

Автор вспоминает случай, происшедший с ним во время его путешествия по Англии. Он стремится придать своему рассказу видимость достоверности, с этой целью нарочито подчеркивая некоторые географические, бытовые, психологические реалии¹.

Далее оказывается, что в основе сюжета рассказанной «были» — сведения, почерпнутые автором от ее участников, прежде всего, от загадочного хозяина мрачного замка. Но повествователь отказывается передать ее читателям целиком: «Мы сели под деревом, и старец рассказал мне ужаснейшую историю — историю, которой вы теперь не услышите, друзья мои; она остается до другого времени. На сей раз скажу вам одно то, что я узнал тайну гревзендского незнакомца — тайну страшную!» (673). Возникает парадокс: автор обещал рассказать занимательную историю, но обещания не сдержал. Он знает все детали происшедшего, но читателям их не сообщает. Мы так никогда и не узнаем, что ж произошло между участниками драмы, за что так сурово наказана таинственная узница замка, почему загадочный юноша оказался в далеком изгнании.

В литературоведении мы довольно часто можем встретить утверждение, что в основе трагического сюжета повести лежит ситуация инцеста – преступной любви брата и сестры. Но в самом произведении об этом не сказано ни слова! Мы не знаем, кем являются друг другу три персонажа. Отец и дети? Муж, молодая

¹См об этом подробно: Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). – С. 109; Вацуру В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм». – С. 195-196.

жена и взрослый сын от первого брака? Или их связывают какие-то другие узы, совсем не родственного характера? Мы можем об этом только гадать. Но в сущности, это и неважно. На наш взгляд, Г. А. Гуковский очень точно уловил суть карамзинского замысла: «Но он хочет создать впечатление романтического ужаса и тоски в системе определенных образов нового стиля. И вот он строит всю повесть в этом плане. Она таинственна. Мы видим безыменных любовников, несчастных и разлученных. Кто они – мы не знаем. Как их зовут – также. В чем их «вина», почему «законы» осуждают их любовь – все скрыто тайной <...> Да этого и не надо знать. Беспокойство, вызываемое недоговоренностью, сгущенность мрачного колорита пропали бы, если бы все было ясно в повести»¹.

Столь же туманны подробности сюжета в «Сиерра-Морене». Все, что читатель знает: рассказчик и Эльвира решили пожениться, но при этом Эльвира нарушила клятву, данную Алонзо, нарушила невольно, считая его погибшим. Клятвопреступление наказано: в день свадьбы Алонзо является перед Эльвирой и на ее глазах убивает себя. Безутешная героиня уходит в монастырь, рассказчик скитается по свету, не находя покоя разбитому сердцу. Но мы никогда не узнаем, каким образом удалось Алонзо спастись во время кораблекрушения, почему он так долго не давал о себе знать (Эльвира успела поставить погибшему возлюбленному памятник, ее отчаяние уже перешло в «тихую скорбь и томность», взаимоотношения ее с рассказчиком прошли несколько стадий – от дружеских прогулок к объяснению и решению вступить в брак). Каким образом он узнал об измене Эльвиры, почему появился именно на свадебном пиру? Все это остается за рамками повествования, поскольку опять же оказывается неважным для писательского замысла. Ибо цель Карамзина – не рассказать ту или иную историю трагических взаимоотношений влюбленных, но раскрыть внутреннее состояние носителя сознания, воспринимающего эту историю. В первой повести это личный повествователь, общавшийся с ее участниками. А вот в «Сиерра-Морене» в качестве субъекта повествования оказывается уже один из трех участников событий, главных

¹ Гуковский Г. А. Карамзин. – С. 81.

героев. Именно его эмоциональная реакция и оказывается в центре внимания читателей.

Эта эмоциональная реакция оказывается довольно сложной.

На поверхности повествования в повести «Остров Борнгольм» – явное сострадание путешественника несчастным влюбленным, выраженное с недвусмысленной прямоотой: «Друзья мои, кого не трогает вид несчастного! Но вид молодой женщины, страдающей в подземной темнице, – вид слабейшего и любезнейшего из всех существ, угнетенного судьбою, – мог бы влить чувство в самый камень. Я смотрел на нее с горестию и думал сам себе: "Какая варварская рука лишила тебя дневного света? Неужели за какое-нибудь тяжкое преступление? Но миловидное лицо твое, но тихое движение груди твоей, но собственное сердце мое уверяют меня в твоей невинности!"» (670). Автор обращается к эмоциональному опыту читателя, предлагая вообразить себя на его месте и тем самым активизируя его сознание.

Помогает настроить читателей на сочувствие героям и изображение внешних проявлений эмоций, таких, как слезы, вздохи, взгляды и т.д. Очень интересна в этом плане сцена встречи путешественника с молодой узницей: «В самую минуту она проснулась – взглянула на решетку увидела меня – изумилась – подняла голову – встала – приблизилась, – потупила глаза в землю, как будто бы собиралась с мыслями, – снова устремила их на меня, хотела говорить и – не начинала<...> Она смотрела на меня неподвижными глазами, в которых видно было удивление, некоторое любопытство, нерешимость и сомнение. Наконец, после сильного внутреннего движения, которое как будто бы электрическим током потрясло грудь ее, отвечала твердым голосом <...>» (671). Особое значение в данном отрывке автор придает выражению глаз. Взгляд прекрасной узницы выражает удивление, смятение, сложные чувства при виде незнакомца, что, конечно же, естественно. Здесь Карамзину, на наш взгляд, удалось передать сложность переживаемых героиней эмоций. В частности, обратим внимание на то, что она хотела заговорить. О чем? Может быть, ожидала сострадания и сочувствия? А может быть,

ей хочется понять происходящее? Почему незнакомец оказался возле ее узилища? Где ее тюремщик? Не случилось ли с ним что-то? Не принес ли ей незнакомец весть об ее освобождении? Или это посещение тайное, и ей принесли весточку от далекого возлюбленного? Но вопрос замирает на устах, поскольку вихрем пронесшиеся в ее сознании мысли разрешились сомнением и разочарованием. Мы только предположили, о чем могла думать героиня. Но в миг встречи двух взоров в ее душе пронеслась целая буря, о силе которой мы можем судить по сравнению его последствий с ударом электрического тока.

Между тем, состоявшийся между персонажами диалог вовсе не отражает всей полноты переживаний героини: «Кто бы ты ни был, каким бы случаем не зашел сюда, - чужеземец, я не могу требовать от тебя ничего, кроме сожаления. Не в твоих силах переменить долю мою. Я лобызая руку, которая меня наказывает» – «Но сердце твое невинно? – сказал я, оно, конечно, не заслуживает такого жестокого наказания?» - «Сердце мое, – отвечала она, – могло быть в заблуждении. Бог простит слабую. Надеюсь, что жизнь моя скоро кончится. Оставь меня, незнакомец!» (671). Судя по словам героини, для нее все уже решено, она с покорностью приняла наказание и готова его нести до конца. Но на самом деле сомнения и надежды продолжают мучить ее на протяжении всего короткого разговора с посетителем: «Я хотел идти, сказав ей несколько слов, излившихся прямо из души моей, но взор мой еще встретился с ее взором – и мне показалось, что она хочет узнать от меня нечто важное для своего сердца. Я остановился, - ждал вопроса, но он, после глубокого вздоха, умер на бледных устах ее. Мы расстались» (671).

Разумеется, невозможно в этот момент не испытывать сострадания к героине.

Располагает к состраданию и внешность героев: «Я взглянул и увидел – молодого человека, худого, бледного, томного, – более привидение, нежели человека. В одной руке держал он гитару, другою срывал листочки с дерева и смотрел на синее море неподвижными черными глазами своими, в которых сиял последний луч угасающей жизни. Взор мой не мог встретиться с его взором: чувства его были мертвы для внешних

предметов; он стоял в двух шагах от меня, но не видал, не слышал ничего» (662). Худоба, бледность, отрешенность взгляда неподвижных черных глаз – все это признаки напряженного внутреннего состояния: разлука не убила страсти в сердце героя, мыслями и чувствами он находится там, на острове, название которого он постоянно твердит как заклинание.

Благороден и облик хозяина замка, вовсе не похожего на жестокого злодея, преследующего свои жертвы. Напротив, его лицо несет на себе печать страданий, не менее глубоких, чем у разлученных влюбленных: «В углу небольшой комнаты сидел почтенный седовласый старец, облокотившись на стол, где горели две белые восковые свечи <...>» (667).

Повествователь делится собственными мыслями и переживаниями с читателями: «Боже мой! – думал я. – Боже мой! Как горестно быть исключенным из общества живых, вольных, радостных тварей, которыми везде населены необозримые пространства природы! <...>» (672). Внутренний монолог передает сложные переживания путешественника после встречи с незнакомкой: здесь и сочувствие к таинственной узнице, и восхищение Творцом, создавшим прекрасный мир, и сожаление о том, что героиня лишена его благодати. Конечно, все это рассчитано на соответствующий эмоциональный отклик читателей.

Наконец, нельзя не упомянуть о чудесной песне молодого незнакомца, пробудившей целую бурю чувств в сердце автора.

Карамзин впервые использует этот прием, но он оказывается достаточно эффективным. Сила страсти, бунт души, не желающей подчиняться несправедливым законам человеческого общежития звучат в песне героя открыто и эмоционально. В авторской душе она вызывает мощный импульс сострадания.

Однако внутреннее состояние путешественника отнюдь не исчерпывается простым сочувствием, состраданием несчастным влюбленным. На наш взгляд, в сюжетно-композиционной структуре «таинственных повестей» обнаруживается некоторое сходство с жанром баллады. О близости повести к балладному жанру уже упоминалось в

литературоведении. В частности, на это указывает Ф.З. Канунова: «В «Острове Борнгольм» Карамзин охотно использует характерную для стиля баллад Жуковского фантастику, направленную на более глубокое раскрытие авторского настроения»¹.

Нам кажется, что эта близость имеет более глубокий характер. В частности, мы имеем в виду тот тип лиризма, который представлен в балладе. Как известно, повествователь в данном поэтическом жанре выступает в роли своеобразного «третьего лица», со стороны наблюдающего за происходящим. Еще А. И. Галич замечал, что в балладе «внутреннее состояние души выражается не прямо, а именно по поводу какой-либо истории или приключения...»². По мнению С. И. Ермоленко, утверждение А. И. Галича созвучно размышлениям Гегеля о возможности особого типа лиризма, когда поэт, обращаясь к внешним предметам, «своим молчанием... может как бы заставить подозревать, что теснится в его затаившейся душе»³. Опираясь на эти идеи, исследовательница делает вывод: «Балладный лиризм есть, таким образом, результат воздействия на субъекта некоего эпического события, реакция души, переживающей свое открытие балладного мира. Отстраненность балладного события от воспринимающего субъекта порождает лирическое переживание, не тождественное со-переживанию, со-участию, которое заставляло бы с волнением следить за перипетиями сюжета. В балладе иной лиризм: человек словно бы остановился перед неожиданно открывшейся ему картиной балладного мира и замер, пораженный увиденным, соприкоснувшись с мистической тайной бытия»⁴.

¹ Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). – С. 115.

² Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. - Т. 2. – С. 262.

³ Гегель Г. В. Ф. Соч.: в 14 т. М.: АН СССР, 1958 - Т. 14. - Лекции по эстетике. Кн. 3. – С. 318.

⁴ Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, УрГПУ, 1996. – С. 265-266.

В «таинственных повестях» мы встречаем что-то подобное. Так, в «Острове Борнгольм» воспринимающее драматическую историю сознание повествователя не всегда выражает прямо и полно буруевающие его чувства. Но читатель получает представление о них, благодаря атмосфере таинственного, чудесного. Уже в самом начале рассказа о загадочных встречах звучат ноты скрытой тревоги, предчувствия чего-то необычного: «Вместе с капитаном вышел я на берег, гулял с покойным сердцем по зеленым лугам, украшенным природою и трудолюбием. <...> Сей унылый шум и вид необозримых вод начинали склонять меня к той дремоте, к тому сладостному бездействию души, в котором все идеи и все чувства останавливаются и цепенеют, подобно вдруг замерзающим ключевым струям, и которое есть самый разительнейший и самый пиитический образ смерти; но вдруг ветви потряслись над моею головою... Я взглянул и увидел — молодого человека, худого, бледного, томного, — более привидение, нежели человека» (662). Вчитаемся внимательнее в этот текст. Внешне повествователь пребывает в спокойствии, беспечно дремлет на берегу моря. Но пейзаж, открывающийся его взору, несет на себе печать субъективного восприятия. Эпитеты «мрачная», «глухой», «унылый» - знаки состояния не окружающего мира, но души персонажа, испытывающей неясную тревогу, замершей в ожидании, предчувствии чего-то необычного. Движение ветвей — кульминационная точка в этом процессе: обостренные чувства воспринимают этот внешний незначительный, казалось бы, момент как сигнал свершения чего-то необычного. Вот почему так остро всматривается повествователь в лицо юноши. В обычном своем настроении он, скорее всего, просто не обратил бы на него внимания, мало ли ходит по берегу людей. Но сейчас он готов к встрече с чем-то важным, каждое изменение в окружающем мире воспринимается как знак присутствия каких-то необычных явлений. Г.А. Гуковский, на наш взгляд, очень тонко заметил специфику образных сцеплений в повести Карамзина: «От зеленых лугов и покойного сердца переход к унылому шуму волн и оцепенению. Появляется герой, овеванный тяжкой тайной. Затем — буря на море, эмоциональная увертюра ко второй части,

а вслед за ней Карамзин вводит читателя в атмосферу романтического мрака <...> Затем появляется мрачный древний замок, вызывающий ужас у местных рыбаков»¹.

Странное чувство одолевает путешественника, когда корабль, на котором он путешествует, приближается к острову: «Я смотрел на остров, который неизъяснимою силою влек меня к берегам своим; темное предчувствие говорило мне: «там можешь удовлетворить своему любопытству, и Борнгольм останется навеки в твоей памяти!» (665). Предчувствия усиливаются в момент посещения мрачного замка: «Все сие сделало в сердце моем странное впечатление, смешанное отчасти с ужасом, отчасти с тайным неизъяснимым удовольствием или, лучше сказать, с приятным ожиданием чего-то чрезвычайного» (667). Обратим внимание на эту фразу. Состояние души повествователя оказывается довольно сложным. Он одновременно испытывает и ужас, и наслаждение едва ли не эстетического порядка, ожидая встречи с чем-то неведомым, но неудержимо влекущим распаленное сознание. Оставшись один в комнате на ночь, путешественник погружается в поток картин, являющихся плодом его разыгравшейся фантазии. Но сами эти картины читателю не представлены, мы можем лишь догадываться об их содержании.

И, наконец, сознание погружается в сон, вернее, переходит из состояния относительной ясности в состояние стихийного и неконтролируемого функционирования, когда из самых глубин души всплывают неясные образы: «Но сон мой не был покоен. <...> Мечи застучали надо мною, удары сыпались на грудь мою, - но вдруг все скрылось, - я пробудился и через минуту опять заснул. Тут новая мечта возмутила дух мой. Мне казалось, что страшный гром раздавался в замке, железные двери стучали, окна тряслися, пол колебался, и ужасное крылатое чудовище, которое описать не умею, с ревом и свистом летело к моей постели. Сновидение исчезло, но я не мог уже спать, чувствовал нужду в свежем воздухе, приблизился к окну, увидел подле него маленькую дверь, отворил ее и по крутой лестнице сошел в сад» (669).

¹ Гуковский Г. А. Карамзин. – С. 80 – 81.

В. Э. Вацуро обратил особое внимание на важность данного приема: «Начиная с первых «готических» романов сон героя постоянно получает функцию пророчества <...> С развитием техники намеков и тайн возникает символика сна, не расшифровываемого непосредственно, но содержащего в себе нераскрытое и темное указание на грядущие события<...>Как это характерно для развитого «готического» романа, сон путешественника в «Острове Борнгольме» акцентирует тайну, не раскрывая ее»¹.

Нам думается, что сон героя выполняет в повести Карамзина более сложную функцию. Это не только прием, позволяющий усилить момент таинственности, загадочности в сюжете произведения. Заметно, что во время сна реакция героя на окружающий мир не только не притупляется, но наоборот, становится еще более острой, он начинает видеть за внешними оболочками находящихся вокруг и, казалось бы, таких обычных предметов какой-то другой уровень их бытия, уровень мистический, иррациональный. Его внутреннему зору открывается как бы иное пространство, в котором обычные доспехи, висящие в качестве украшения, на стенах комнаты, оживают, превращаются в рыцарей, угрожающих расправой всем, кто приблизится к острову, а замок оказывается наполненным какой-то фантастической жизнью, звуками, его обитателями оказываются странные, фантастические чудовища. Характерно, что это все тот же замок, но он живет двойной жизнью, и во сне герой оказался способным прикоснуться к ночной, мистической стороне его существования, увидел мир в его иррациональной ипостаси, скрытой от обычного повседневного восприятия.

Как помним, во время прогулки по берегу путешественник тоже ощущал смутные предчувствия и постепенно погрузился в оцепенение, напоминающее сон, прерванный появлением незнакомого юноши. Вернее, оцепенение как бы подготовило его к этому появлению. Но тогда переживания автора были не столь интенсивны.

¹ Вацуро В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм». – С. 200.

Складывается впечатление, что они усиливаются, становятся все более глубокими по мере приближения к замку, оказывающемуся неким фокусом, в котором пересекаются, взаимно проникают друг в друга разные аспекты мирового бытия: обыденный, повседневный, прозаичный, материальный – и высший, таинственный, мистический, где властвуют недоступные человеческому пониманию силы. В особых обстоятельствах, в необычные минуты сознание оказывается способным прикоснуться к этому миру, что и происходит с карамзинским путешественником.

В связи с этим, на наш взгляд, возможна корректировка представлений об авторской концепции, определяющей пафос произведения. В. Э. Вацуро характеризует ее так: «Рассказчик отказывается от суждений насчет увиденного, ибо никакого суда над какой-либо одной стороной произнести он не может. Его позиция лежит за пределами временных законов мышления и морали – в сфере эмоциональной <...> Внутреннее чувство рассказчика устанавливает свою иерархию духовных ценностей, и в этой сфере любовники оказываются оправданными <...> По законам же общественной морали, в любое историческое время заключающим в себя лишь часть этой Божественной «истины», наказание справедливо – и потому гонитель любовников не подлежит осуждению»¹.

Мы полагаем, что эта характеристика неполна и нуждается в уточнении. Яркий и потрясающий воображение читателя образ замка, открывшийся в минуту высшего душевного напряжения внутреннему взору путешественника, вывел нас на уровень оппозиции «Человек и Рок», трагедийной в своей сущности. Жизнь несчастных героев, в том числе и хозяина замка, трагически разрушается в результате вторжения в нее непостижимых и неуправляемых стихийных сил, и путешественник потрясен не столько перипетиями конкретной житейской истории, сколько той картиной мира, которая открылась ему во время пребывания в таинственном замке. Вот почему не важными оказываются детали истории. Важен сам образ мира, многослойный, мятежный, поражающий воображение и вызывающий в душе

¹ Вацуро В. Э. Готический роман в России. – С. 94-95.

путешественника, по его собственному признанию, не только ужас, но и наслаждение, своеобразное очищение, которое в чем-то сродни трагедийному катарсису.

Все это сближает, на наш взгляд, поэтику «Острова Борнгольм» с балладной традицией, где на первом плане оказывается именно состояние авторской души, потрясенной открывшейся картиной чудесного, взвихренного, полного трагических противоречий и антиномий мира. Уместно напомнить, что именно Н.М. Карамзин был автором одной из первых русских литературных баллад: его «Раиса» стоит у самых истоков балладной традиции в отечественной поэзии.

Балладность свойственна и поэтике повести «Сиерра-Морена». Здесь Карамзин сумел вместить в крошечный объем (5 страниц) сюжет романного масштаба.

Давал выбранный сюжет и большие возможности для воссоздания местного колорита. Исследователи отмечают наличие его элементов в образной ткани произведения. Так, по мнению Д. Д. Благого «Сиерра-Морена» представляет читателю южную Испанию, «страну пылких чувств и жестоких страстей»¹. Аналогичные мысли находим у Г. А. Гуковского: «Здесь подобраны один к одному мотивы яркого юга, пламенных и неукротимых страстей, эффектных пейзажей оперной псевдо-Испании. Повесть трагична, но ее задача – прельстить захватывающим фейерверком безумной страсти»². Акцентирует внимание на особенностях колорита повести и Ф. З. Канунова: «Несмотря на условность и значительную эстетизацию, Карамзину удастся создать «местный колорит», определяющий собою основную тональность повести. Герой повести – носитель горячих южных страстей»³.

П. Н. Берков указывает на присущую всему произведению экзотичность, проявляющуюся не только в обстановке, но и в неожиданности развития фабулы,

¹ Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. 3-е изд., М. : Учпедгиз, 1955. – С. 535.

² Гуковский Г. А. Карамзин. – С. 81.

³ Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). – С. 121.

«бурнопламенности» страстей. За этой экзотичностью исследователь видит стремление автора изобразить смену душевных состояний героя и раскрыть психологию человека, пережившего тяжелую личную драму¹.

Экзотичность художественного мира повести, острая динамичность развития действия, необычайности самой ситуации и сила страстей, бушующая в сердцах героев, для которых любовь сильнее жизни и смерти – все это близко балладному жанру. Вот, например, как говорит о своих переживаниях главный герой: «Увы! В груди моей свирепствовало пламя любви: сердце мое сгорало от чувств своих, кровь кипела – и мне надлежало таить страсть свою! Я таил оную, таил долго» (675). Когда героиня уходит в строжайший из женских монастырей, рассказчик впадает в отчаяние и теряет интерес к жизни: «Я был в исступлении – искал в себе чувствительного сердца, но сердце, подобно камню лежало в груди моей – искал слез и не находил их – мертвое, страшное уединение окружало меня. День и ночь слились для глаз моих в вечный сумрак» (678). Как было сильно чувство любви героя к Эльвире, так же сильно его горе и разочарование: «Хладный мир! Я тебя оставил! – Безумные существа, человеками именуемые! Я вас оставил! Свирепствуйте в лютых своих исступлениях, терзайте, умерщвляйте друг друга! Сердце мое для вас мертво, и судьба ваша его не трогает<...> Тихая ночь – вечный покой – святое безмолвие! К вам, к вам простираю мои объятия!» (679). Такая страстность, эмоциональная неукротимость очень характерна для балладных героев.

Некоторые мотивы, по предположению, Л. В. Крестовой, могли быть заимствованы Карамзиным из испанской баллады «О храбром Алонзо и прекрасной Имоджине», вставленной Льюисом в роман «Монах» (1795), в частности, имя героя Алонзо, мотив клятвопреступления невесты: «В остальном Карамзин самостоятельно разрабатывает фабулу, намеченную в балладе Льюиса. Действие происходит не в средние века, а перенесено в современность. Эльвира – романтическая героиня

¹ Берков П. Н. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина // Н. М. Карамзин, Избранные сочинения: в 2-х тт. М. ; Л. : Худ. литература, 1964. – С. 39-40.

конца XVIII в.: она "любила ужасы Натуры; они возвеличивали, восхищали, питали ее душу". Карамзин внимательно следит за ее переживаниями: переходом от "тихой скорби" и "томности" к утешениям в "милом дружестве" и новой страстной любви¹. Сама баллада Льюиса во многом была навеяна все там же шиллеровским «Духовидцем»².

Однако В.Э. Вацуро резонно замечает: «Но Льюис писал балладу, а Карамзин – психологическую повесть, «элегический отрывок»³. Важными представляются нам рассуждения исследователя о типовом характере сюжета «Сиерра-Морены»: это имеющий фольклорные корни сюжет «муж на свадьбе жены», предполагающий наличие мотива залога, предварительного условия: муж покидая жену завещает ей ждать его до определенного срока, после чего она вольна вступить в новый брак: «В повести и балладе Нового времени, где брачные отношения заменены любовными, а муж и жена – женихом и невестой, мотив залога сохраняется: он заключается в клятве (или намерении) невесты сохранять верность (иногда вечную) жениху. Залог соблюдается до истечения срока, после чего жена (невеста) под влиянием внешних обстоятельств (настояния родных и т.п.) против своей воли вынуждена вступить в новый брак»⁴.

Все эти замечания о близости поэтического мира «Сиерра-Морены» балладному, позволяют на наш взгляд уточнить мысль Л. В. Крестовой, утверждающей, что повесть Карамзина – яркий образец лирической прозы русского романтического направления конца XVIII в.: «Экзотический сюжет о трагической любви Эльвиры и Алонзо сплетен с судьбой романтического бесприютного скитальца, от имени которого ведется рассказ. Следует подчеркнуть, что в отличие от романтиков (Бюргера, Жуковского и др.) Карамзин отвергает фантастику и вмешательство сверхъестественных сил в развязку. Элегическим колоритом овеяна концовка: рассказчик,

¹ Крестова Л. В. Повесть Н. М. Карамзина «Сиерра-Морена». – С. 263.

² См. об этом: Вацуро В. Э. Готический роман в России. – С. 100-101.

³ Вацуро В. Э. Готический роман в России. – С. 101.

⁴ Там же. – С. 97.

разочарованный во всем, ищет приюта в «вечном покое», в «тихом безмолвии». Историко-философский подтекст второй половины повести и ее лиризм предвещает некоторые лучшие страницы русской повествовательной прозы середины XIX в.»¹.

Уточнения наши касаются самого характера лиризма в данной повести. Как и в «Острове Борнгольм», лиризм этот оказывается следствием эмоциональной реакции повествователя на открывшийся его духовному взору мир, полный таинственных, могущественных сил. В самом деле, какие силы распорядились так, что во время поездки на Мальорку Алонзо попал в кораблекрушение? Кто или что его спасло? Это могло бы быть случайностью. Но случайностью не объяснить того факта, что Алонзо является к невесте, нарушившей клятву верности, в самый момент свадьбы с другим. Рок, Судьба наказали преступницу, ибо произнесенные ею слова были услышаны там, в высших сферах бытия, и именно там решено, что нарушение клятвы не может быть прощено. Мы полагаем, что именно открытие присутствия в собственной частной жизни неких высших, таинственных сил, своей трагической зависимости от их воли и становится причиной глубокого потрясения главного героя, следствием чего становится его разрыв отношений с реальностью и отрешенная погруженность в созерцание иных сфер бытия: «Живу теперь в стране печального севера, где глаза мои в первый раз озарились лучом солнечным, где величественная натура из недр бесчувствия приняла меня в свои объятия и включила в систему *эфемерного* бытия, — живу в уединении и внимаю бурям. Тихая ночь — вечный покой — святое безмолвие! К вам, к вам простираю мои объятия!» (679).

Итак, анализ «таинственных повестей» привел нас к следующим выводам. Обнаружив в процессе работы над ранними произведениями недостаточность приемов, предполагающих раскрытие внутренней жизни героя через их внешние проявления, Карамзин ищет новые способы, позволяющие выразить сложные, тонкие эмоциональные состояния, те «невыразимые» моменты, которые сложно обозначит словесно.

¹ Крестова Л. В. Повесть Н. М. Карамзина «Сиерра-Морена». – С. 266.

Один из путей этого поиска и намечается в «таинственных» повестях. Использование элементов балладной поэтики позволяет писателю проникнуть в глубину сознания персонажей, передать не только те чувства, о которых они говорят прямо, но и те, о которых они по разным причинам умалчивают.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте ведущие приемы психологического анализа в повестях «Сиерра-Морена» и «Остров Борнгольм», обоснуйте их выбор эволюцией представлений писателя о человеческом характере.

2. Какую функцию выполняет образ автора в данных повестях? Можно ли говорить об усложнении его роли в художественной структуре произведения, по сравнению с более ранними повестями?

3. Какую роль играет балладная поэтика в «таинственных повестях» Н.М. Карамзина? Чем объясняется обращение писателя-психолога к данной поэтической традиции?

§ 6. В глубины бессознательного: «Моя исповедь»

Повесть «Моя исповедь» опубликованная в «Вестнике Европы» в 1802 году, является одним из самых малоизученных и спорных в творческом наследии Карамзина.

В научной литературе данное произведение упоминается редко. Одно из объяснений такого положения находим в работе Л. И. Сигиды, полагающей, что повесть резко противоречит сложившимся представлениям о Карамзине – сентименталисте: «Действительно, впервые у Карамзина в «Моей исповеди» предметом достаточно глубокого психологического анализа становится личность, попирающая законы добродетели, отвергающая кодекс чувствительности»¹.

Вместе с тем Л. И. Сигида справедливо напоминает, что интерес к характерам, сомнительным в нравственном

¹ Сигида Л. И. Эволюция жанра повести Н. М. Карамзина. : Дис... канд. филол. наук 10. 01. 01, М. , 1992. – С. 152.

отношении, возник у писателя еще на раннем этапе творчества (например, Эраст в «Бедной Лизе»), а потому его обращение к данной теме было органичным и естественным: «В "Моей исповеди" "человек без сердца" — один из тех, кто по рождению своему должен служить государству, изображается не только как антипод чувствительного героя, но становится центром художественного исследования»¹. Вписывается «Моя исповедь» и в тенденцию, которая довольно явно просматривается в русской литературе к концу XVIII века Получившая свое начало еще в журнальной прозе Н. И. Новикова традиция изображения сугубо отрицательных персонажей продолжает развиваться в «Повести о новомодном дворянине» Левшина, анонимном романе «Кривonos-домосед, страдалец модный» (1789), романе А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799-1801).

По мысли Ю. М. Лотмана «Моя исповедь» стала художественным выражением формирования в мировоззрении Карамзина идеи врожденно злой, эгоистической природы человека². С ним не согласна Ф.З. Канунова, считающая, что пороки главного героя во многом обусловлены недостатками его воспитания: «Это — почти единственная сатирическая повесть Карамзина, направленная против безответственного дворянского воспитания, в результате которого попираются элементарные нравственные нормы и затаптывается в грязь высокое назначение человека»³. Не соглашается с точкой зрения Ю. М. Лотмана и Л. И. Сигида⁴

П. А. Орлов также акцентирует в проблематике «Моей исповеди» момент, связанный с вопросом воспитания современной дворянской молодежи: «Главную причину столь безответственного отношения многих дворян к своему общественному долгу Карамзин видит в отсутствии хорошего

¹ Сигида Л. И. Эволюция жанра повести Н. М. Карамзина. — С. 154.

² См. подробнее: Лотман М. Ю. Пути развития русской прозы 1800 — 1810-х гг. // Ю. М. Лотман Карамзин. — С. 385.

³ Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). — С. 137.

⁴ Сигида Л. И. Эволюция жанра повести Н. М. Карамзина. — С. 154.

домашнего воспитания, где главная роль принадлежит родителям <...> Порочным считал Карамзин повальное увлечение дворян гувернерами-иностранцами, не способными разбудить в воспитаннике ни любви, ни привязанности к России (См. статьи "Странность", "О новых благородных училищах, заводимых в России") Именно такое воспитание получил главный герой повести "Моя исповедь". С самого рождения он был жертвой родительского равнодушия»¹. Неправильное, порочное воспитание, привившее тягу к чувственным удовольствиям и игнорирование семейных и гражданских обязанностей, определило все дальнейшие жизненные неудачи героя: разорение, утрату положения в обществе, разрушение семьи. П. А. Орлов склонен расценивать «Мою исповедь» как сатирическое и в силу этого уникальное произведение в творчестве Карамзина, что не противоречит общему сентименталистскому характеру его эстетической основы.²

Е. Н. Купреянова полагает, что интересующее нас произведение несет на себе печать литературной полемики: «Этот этюд является пародией на нравственно-сатирические романы типа романа А. Е. Измайлова "Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества" (1799-1801) и одновременно попыткой решить эту тему в ином, психологическом разрезе. Карамзин иронизирует над присущим нравственно-сатирическому роману дидактическим методом характеристики героя, как правило, законченного мерзавца, с психологически непостижимой, ничем не мотивированной откровенностью саморазоблачающегося перед автором и читателем»³. По мнению исследовательницы, на нескольких страницах своей повести Карамзину удалось дать квинтэссенцию отрицательных черт и признаков традиционного героя нравственно-сатирического романа: «Карамзин отбросил все отягощающие такого рода романы натуралистические подробности и вместо механического нагромождения

¹ Орлов П. А. Русский сентиментализм. – С. 225-226.

² Там же. – С. 238.

³ Купреянова Е. Н. От сентиментальной повести к роману // История русского романа: в 2 т. М. ; Л. : изд-во АН СССР, 1962. - Т. I. – С. 72.

многочисленных, внутренне не связанных эпизодов, характеризующих граничащую с прямым «злодейством» «безнравственность» героя, дал четкую и ясную линию развития героя из избалованного родителями барчука в беспутного, беспринципного человека»¹.

Ф. З. Канунова также полагает, что в «Моей исповеди» писатель стремился к решению ряда литературных задач, произведение являет собой результат его авторской рефлексии: «Необходимо отметить вместе с тем, что «Моя исповедь» - это ирония писателя и по отношению к некоторым чертам своего собственного творчества (особенно периода «Аглаи»). Теперь Карамзин берет под сомнение такое восприятие мира художником, когда вся окружающая действительность представляется лишь «китайскими тенями» его собственного воображения. Высмеивает Карамзин и чрезмерную растянутость современных ему романов и повестей («они умеют расплодить самое ничто») и отсутствие необходимой психологической мотивировки характера»².

В литературоведении звучала мысль о том, что произведение Карамзина было создано не без влияния Ж. Ж. Руссо³.

Все эти наблюдения и замечания исследователей кажутся нам плодотворными и ценными. Однако, на наш взгляд, смысл произведения Карамзина не исчерпывается только задачами литературной полемики, а проблема раскрытия душевного облика главного героя решена в нем более сложно и многоаспектно. Обратимся к анализу художественного текста.

Итак, произведение представляет собой исповедь героя, написанную в форме письма и адресованную некоему издателю

¹ Купреянова Е. Н. От сентиментальной повести к роману. – С. 72-73.

² Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). – С. 140.

³ См. подробнее: Лотман М. Ю. Пути развития русской прозы 1800 – 1810-х гг. – С. 385; Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб. : Наука, 1994. – С. 250; Сигида Л. И. Эволюция жанра повести Н. М. Карамзина. – С. 180.

журнала. Такую форму субъектной организации Карамзин использует впервые. В прежних произведениях элемент исповедальности присутствовал в косвенной форме: историю, изложенную в «Бедной Лизе» личный повествователь услышал от Эраста, в повести «Остров Борнгольм» важную роль играет рассказ-исповедь старика – владельца таинственного замка. Но все эти откровения вымышленных персонажей оставались за рамками фабулы, читателю они были представлены в опосредованном изложении, пропущенными через восприятие личного повествователя, а потому несли на себе отпечаток его субъективности. В «Моей исповеди» главным героем является сам повествователь (как помним, такой тип субъектной организации представлен и в повести «Сиерра-Морена»). От начала и до конца мы слышим только его голос, его рассказ о себе и о своей жизни. Л. И. Сигида так объясняет изменения в повествовательной манере писателя: «Избранный Карамзиным субъектный тип повествования, исповедь героя, в полной мере отвечал поставленной художественной задаче <...> исследовать сущность и причины появления такого характера»¹. Развитие сюжета, по мнению исследовательницы, целиком определяется движением мысли героя: «Сюжетно-композиционный рисунок повести направлен на воспроизведение логики становления характера героя и раскрывает самые отвратительные стороны этого характера через события, главным действующим лицом которых является повествователь. Отбор событий мотивирован психологией героя – отбираются запомнившиеся и, с точки зрения повествователя, этапные события жизни»².

С нашей точки зрения, мотивировка выбора событий и поступков, о которых рассказывает герой, нуждается в уточнении. В частности, обращает на себя внимание, что это, как правило, поступки так сказать «из ряда вон», эпатажного характера, воспринимающиеся окружающими и читателем как шокирующая неожиданность. Таков ответ юного графа воспитателю, восторженно описывающему обширные перспективы предстоящего путешествия: «"Любезный граф! -

¹ Сигида Л. И. Эволюция жанра повести Н. М. Карамзина. – С. 169.

² Там же. – С. 175.

сказал мне гофмейстер. - Природа и судьба уговорились сделать тебя образцом любезности и счастья; ты прекрасен, умен, богат и знатен; довольно для блестящей роли в свете! Все прочее не стоит труда. Мы едем в Лейпцигский университет; родители твои, следуя обыкновению, желают, чтобы ты украсил разум свой знаниями, и поручили тебя моему смотрению; будь спокоен! Я родился в республике и ненавижу тиранство! Надеюсь только, что моя снисходительность заслужит со временем твою признательность". Я обнял его и обещал ему такую пенсию, какая не всегда дается и министру за долголетнюю службу» (730-731). Данная сцена производит двойное впечатление. С одной стороны, откровенный цинизм ученика вступает в жесткое противоречие с высокими и благородными истинами, проповедуемыми учителем, благодаря чему обнаруживается глубинная порочность натуры молодого графа. Но, с другой стороны, в его словах есть и привкус горькой прозаичной правды, в столкновении с которой становится заметным наигранный пафос напыщенной тирады учителя, на самом деле руководствующегося соображениями сугубо материального плана. Правота такого рода выводов подтверждается далее рассказом о том, как проводили учитель и ученик свое время за границей: «Приехав в Лейпциг, мы спешили познакомиться со всеми славными профессорами - и нимфами. Гофмейстер мой имел великое уважение к первым и маленькую слабость к последним. Я взял его себе за образец - и мы одним давали обеды, другим - ужины. Часы лекций казались мне минутою, оттого что я любил дремать под кафедрую докторов, и не мог их наслушаться, оттого что никогда не слушал. Между тем господин Мендель всякую неделю уведомлял моих родителей о великих успехах дражайшего сына их и целые страницы наполнял именами наук, которым меня учили» (731). Обращает на себя внимание открытая ироничность высказывания. Внешнее поведение героя полностью соответствует стандартным представлениям о юном пытливом студенте, жадно вбирающем в себя сокровища знаний. Но в откровенных комментариях читателям представлены совсем иные мотивировки этого поведения, раскрывающие истинное содержание его внутренней жизни:

часы лекций кажутся ему минутой, потому что он во время их попросту дремлет, а профессоров он не может послушаться, поскольку вовсе их не слушает.

В итоге в произведении герой предстает перед читателем в двойном освещении: таким, каким он кажется окружающим его людям, близким, родным, и таким, каким он видит себя на самом деле: «Наконец, прожив три года в Лейпциге, мы отправились путешествовать, наняв секретаря для описания любопытных предметов, ибо господин Мендель был ленив. Родители мои из каждого города получали от нас толстые пакеты, не могли нарадоваться умными замечаниями своего сына и с гордостью читали их нашим родственникам. Я не виноват был ни в одной строке, уполномочив секретаря своего философствовать вместо меня (к счастью, рука его совершенно на мою походила), но к некоторым его описаниям прибавлял от себя выразительные карикатуры - произведение единственного таланта, данного мне натурою!» (731). Таким образом, писатель вполне определенно подводит нас к пониманию того, что поведение, внешние проявления переживаний или эмоциональных состояний человека оказываются обманчивы. Откровения самого героя дают куда более верное представление о том, что на самом деле творится в его душе. Эта мысль уже давно созревала в творческой лаборатории Карамзина-психолога. Как помним, уже в «Наталье, боярской дочери он искал способы проникнуть в самые глубины человеческого сознания. Исповедь графа становится приемом, позволяющим выполнить трудную задачу. Нам кажется, что именно в данном произведении Карамзину удалось обозначить пути, которыми далее пойдут писатели XIX века, начиная с Лермонтова, который в своем «Герое нашего времени» покажет внутренний мир героя и глазами сторонних наблюдателей (Максим Максимыч, путешествующий личный повествователь), и, благодаря «Журналу Печорина» – изнутри.

Заметно, что в повести Карамзина поведение героя часто представляется граничащим с поведением безумца: «Однако ж я наделал много шума в своем путешествии — тем, что, прыгая в контрдансах с важными дамами немецких княжеских дворов, нарочно ронял их на землю самым неблагопристойным образом,

а всего более тем, что, с добрыми католиками целуя туфель папы, укусил ему ногу и заставил бедного старика закричать изо всей силы. Эта шутка не прошла мне даром, и я высидел несколько дней в крепости св. Ангела. Обыкновенная же забава моя дорогою была — стрелять бумажными шариками из духового пистолета в спину постиллионам!» (731). Эти эпизоды, на наш взгляд, предвосхищают «шалости» Ставрогина-«принца Гарри», вспомним хотя бы известные истории с господином Гагановым, которого протащили за нос на несколько шагов, или с губернатором, которому Nikolas прикусил ухо во время приватной беседы. Характерно и то, что карамзинский шалун, как и Ставрогин, умеет в мгновение ока надеть на себя маску серьезности и объяснить читателю свои из ряда вон выходящие безобразия болезнью. Однако герой находит для своего поведения и более серьезные объяснения: «Вдруг пришло мне на мысль жениться, не столько в угождение матери (отца моего уже не было на свете), сколько для того, чтобы завести у себя в доме благородный спектакль, который мог служить для меня приятным рассеянием среди трудных обязанностей модного человека. Я выбрал прекрасную небогатую девушку (хорошо воспитанную в одном знатном доме), надеясь, что она из благодарности оставит меня в покое, и в сих мыслях обещался на другой день ужинать, по обыкновению, с глазу на глаз с резвою Алиною, которая тогда занимала меня своею любезностию. Вышло напротив. Эмилия из благодарности считала за долг быть нежною, страстною женою, а нежность и страсть всегда ревнивы» (734). Как видим, мотивы женитьбы объяснены с обезоруживающей правдивостью. Характерно, что герой стремится от частных выйти к умозаключениям общего плана, касающимся человеческой натуры, психологии в целом: «Здесь не могу удержаться от некоторых философических рассуждений. Влюбленность — извините новое слово: оно выражает вещь — влюбленность, говорю, есть самое благодетельное изобретение для света, который без нее походил бы на монастырь Латрапский. Но с нею молодые люди наипрекраснейшим образом занимают пустоту жизни. Открывая глаза, знаешь, о чем думать; являясь в обществах, знаешь, кого искать глазами; все имеет цель свою. Правда, что мужа иногда

досадуют; что жены иногда дурачатся от ревности; но *мы* заняты, — а это главное! С одной стороны, искусство нравиться, с другой — искусство притворяться и самого себя обманывать не дают засыпать сердцу. Часто выходит беспорядок в семействах, но он имеет свою приятность. Сцены обморока, отчаяния для знатоков живописны. *Sauve qui peut*, всякий о себе думай — и довольно!» (733). В такого рода рассуждениях герой показывает себя весьма неглупым, наблюдательным, способным размышлять и неплохо изучившим как человеческий характеры и нравы, так и законы социального общежития. Однако мы не склонны разделять мнение о герое, представленное в работе Е. Н. Купреяновой: «Он отнюдь не «злодей», не скопище самых разнообразных «пороков», а только легкомысленный человек, который поступает по примеру многих и подобно многим»¹. В поведении героя обнаруживается своя логика, которая никак не может расцениваться как следствие простого легкомыслия и неумения сознавать мотивы и следствия своих поступков. Напротив, именно наличие авторских комментариев к описываемому дает нам основания полагать, что герой отлично понимает, что он делает, и главное — для чего он это делает, вполне способен дать самому себе отчет в мотивах тех или иных своих поступков. Он словно сам со стороны наблюдает за собой и объясняет себе свои побуждения. Думается, что в произведении Карамзина мы обнаруживаем первые зачатки той рефлексии, самоанализа, которые позже так блестяще будут представлены в гениальном романе Лермонтова «Герой нашего времени».

Обратим внимание на один важный, с нашей точки зрения, лейтмотив авторских откровений: он постоянно упоминает о том, что разыгрывает перед окружающими его людьми спектакль, играет роль, ищет способы удивить и поразить своим поведением: «<...> я спешил поразить умы соотечественников разными странностями и с удовольствием видел себя истинным законодателем столицы» (732-733); «Имение мое записывали, продавали с публичного торгу, но я все еще не унывал и в самый тот день, как меня выгнали из

¹ Купреянова Е. Н. От сентиментальной повести к роману. — С. 72.

дому, думал играть главную роль в комедии «Беспечного». Жестокие заимодавцы не хотели видеть спектакля — и мне надлежало искать убежища в доме одного моего родственника» (735). Последняя цитата имеет двойную нагрузку — речь идет не только о любительском спектакле, который оказался сорванным жестокими кредиторами, но и о том спектакле, в который граф с упоением превращал собственную жизнь. Настоящее представление для окружающих утраивает герой из своего шествия по улице после того, как кредиторы выставили его из дому: «Кому угодно, тот может вообразить меня спокойно и даже гордо идущего по улице; два человека несли за мною две корзины, наполненные любовными женскими письмами: единственное сокровище, которое заимодавцы позволили мне вынести из дому!» (736). Кульминацией в этом отношении становится спектакль, который разыграл граф со своей женой. Дав ей согласие на развод, он затем притворяется искренне любящим и страдающим и добивается того, чтобы бедная женщина бросила своего нового мужа, кстати, заплатившего за героя все долги: «Не хочу томить читателя долгим приуготовлением. *План мой* счастливо исполнился. Мы изъяснились. Эмилия отдалась мне со всеми знаками живейшей страсти, а я через минуту едва мог удержаться от смеха, воображая странность победы своей и новость такой связи. — Старый муж отметил новому, но мне еще не довольно было восторгов Эмилии, тайных свиданий, нежных писем: я хотел громкой славы! Я предложил своей жене-любовнице уйти со мною. Она испугалась — описывала наше положение самым счастливым (ибо князь стыдился ревновать ко мне) — предвидела ужас света, если мы отважимся на такой неслыханный пример разврата, — и заклинала меня со слезами сжалиться над ее судьбою. Но женщина, которая преступила уже многие (по словам моралистов) должности, не может ни в чем отвечать за себя. Я хотел непременно, требовал, грозил (помнится) застрелить себя — и через несколько дней мы очутились на Мо-ской дороге. Торжество мое было совершенно; я живо представлял себе изумление бедного князя и всех честных людей; сравнивал себя с романическими ловеласами и ставил их под ногами своими: они увозили любовниц, а я увез

бывшую жену мою от второго мужа!» (737-738). Вся эта отвратительная история оказывается каким-то циничным экспериментом, герой словно проверяет на прочность нравственные устои Эмили и в очередной раз убеждается в правоте собственных представлений о человеческой природе. В сущности таким же циничными экспериментами оказываются и все «безобразия», творимые графом, о которых он абсолютно правдиво повествует в своем письме-исповеди. И, пожалуй, самый искренний восторг в нем вызывает то обстоятельство, что многие из окружающих, особенно молодые люди, воспринимают его поступки как своего рода моду, признак его неординарности, элегантности, светскости: «В М-е знатные мои родственники не хотели пустить меня в дом, а набожные тетki и бабушки, встречаясь со мною на улице, крестились от ужаса. Зато некоторые молодые люди удивлялись смелости моего дела и признавали меня своим героем» (738); «Правда, что некоторые люди смотрят на меня с презрением и говорят, что я остыл род свой, что знатная фамилия есть обязанность быть полезным человеком в государстве и добродетельным гражданином в отечестве. Но поверю ли им, видя, с другой стороны, как многие из наших любезных соотечественников стараются подражать мне, живут без цели, женятся без любви, разводятся для забавы и разоряются для ужинов!» (739). Как видим, далеко не все вокруг графа поддались обаянию его неординарной личности, но для большинства он так и остался законодателем моды, образцом для подражания, актером, которому рукоплещет очарованная публика, не замечая, что все, что он проделывает на сцене, — лишь искусная игра, умелое манипулирование ее чувствами и сознанием. Такая жизненная практика карамзинского героя получает в повести свое объяснение, за нею скрывается довольно скептическое и в общем-то трагическое мировосприятие: «В голове моей не было никакой ясной идеи, а в сердце — никакого сильного чувства, кроме скуки. Весь свет казался мне беспорядочною игрою китайских теней, все правила — уздою слабых умов, все должности — несносным принуждением» (732); «Такие случаи и неприятности могли бы огорчить другого, но я родился философом — сносил все равнодушно и твердил любимое слово

свое: «Китайские тени! Китайские тени!» (736). Итак, жизнь для графа – лишь спектакль марионеток, окружающие – куклы, которых он дергает за веревочки, но и сам он – лишь марионетка, играющая отведенную ей роль. Нам представляются вполне обоснованными выводы, сделанные Л. И. Сигидой: «Осваивая практически неизвестный литературе тип сознания, располагая в определенной системе взаимосвязанные события сюжета и используя различные стилистические приемы, Карамзин, добивается необычного эффекта – за циничным перечислением любовных приключений, светского разгула, ростовщичества главного героя приоткрывается психология личности, вообще-то осознающей бессмысленность своего существования, но уверенной в том, что такая жизнь – не исключение. Карамзин устанавливает причинные связи между общественной средой (светом) и человеком»¹. Но, на наш взгляд, дело обстоит сложнее, ибо в размышлениях графа о своей жизни обнаруживается и другой уровень, выводящий за пределы доступного пониманию человеческого разума: «Начну уверением, что натура произвела меня совершенно особенным человеком и что судьба все случаи жизни моей запечатлела какою-то отменною печатю. Например, я родился сыном богатого, знатного господина – и вырос шалуном! Делал всякие проказы и не был сечен! Выучился по-французски – и не знал народного языка своего! Играл десяти лет на театре – и в пятнадцать лет не имел идеи о должностях человека и гражданина» (730). Верхний содержательный пласт процитированных размышлений мы вправе воспринимать как очередной аргумент в пользу идеи пагубного влияния на неокрепшее сознание несовершенной системы воспитания: одаренный ребенок получил формальные знания, необходимые для преуспевания в свете, но не испытал на себе родительского духовного и морального влияния. Иными словами, развитие «ума» оказалось не подкрепленным воспитанием «сердца».

Но есть здесь и второй план – герой смутно ощущает, что его жизнью управляют силы, ему неподвластные. Он – еще одна

¹ Сигида Л. И. Эволюция жанра повести Н. М. Карамзина. – С. 173.

марионетка в театре китайских теней. Но кто дергает эту марионетку за веревочки? Кто сочиняет сюжет, режиссирует спектакль, в котором ему выпала отнюдь не рядовая роль? За внешней лихостью рассчитанного на эпатаж читателей высказывания скрывается внутренняя, затаенная боль. Он может объяснить, чем руководствовался в том или ином конкретном случае. Но не может охватить сознанием всю свою жизнь целиком.

И вот тут мы подходим к самому важному, на наш взгляд, открытию Карамзина. Дело в том, что собственно в тексте исповеди герой нигде и никогда не говорит о своих страданиях и сомнениях. Напротив, он часто бравирует своей циничностью: «Я намерен говорить о себе: вздумал и пишу – свою исповедь, не думая, приятна ли будет она для читателей» (729). В такой нецеломудренности он не видит ничего особенного, в этом отношении он – дитя своего времени: «Некогда люди прятались в темных домах и под щитом высоких заборов. Теперь везде светлые дома и большие окна на улицу: просим смотреть! Мы хотим жить, действовать и мыслить в прозрачном стекле. <...> Сверх того, сколько выходит книг под титулом: "Мои опыты", "Тайный журнал моего сердца"! Что за перо, то и за искреннее признание. Как скоро нет в человеке старомодного варварского стыда, то всего легче быть автором исповеди. Тут не надобно ломать головы; надобно только вспомнить проказы свои, и книга готова» (729). Граф демонстрирует пренебрежение к собственному труду, написанному, по его словам, «на листочке».

Но в таком случае возникает вопрос: а зачем вообще была написана эта исповедь? И зачем она была послана постороннему человеку? Конечно, в желании опубликовать свои заметки их автор видит еще одно доказательство своей неординарности, еще один вызов обществу. Мы согласны с утверждением В. И. Глухова: «Исповедь графа NN – ведь это тоже неожиданный для читателя срыв героем маски с себя, сделанный бесстыдно, без всякого зазрения совести и с целью вызвать в людях, знакомых и незнакомых, ужас своим нравственным безобразием и благодаря

тому изведать особого рода наслаждение»¹. Но мы считаем, что исследователь сужает мотивировки, лежащие в основе действий карамзинского персонажа: «Не преследуя никакой нравственной цели, он берется за перо, чтобы в свой "век откровенности в физическом и нравственно смысле" дать знать читателю о себе и, в отличие от других авторов, поразить его своим беспредельным цинизмом»².

Нам думается, что глубоко на уровне подсознания есть здесь и желание просто быть услышанным, понятым. И даже более того, надежда, что кто-то будет внимательно читать и то, что написано, так сказать, «между строками». О чем же герой умалчивает? Что утаивает от самого себя? Что его мучает, и в чем он не признается самому себе?

Вернемся снова к описаниям графских «безобразий». Мы уже отмечали, что каждый раз такой эпатирующий поступок представляет собой спектакль, данный на публику. Но зачем? Причины такого поведения остаются до конца неясными и для самого графа. Конечно, В. И. Глухов прав, говоря о том, что, вызывая у свидетелей очередного «безобразия» ужас и страх, он испытывает своеобразное наслаждение, чем и хвалится открыто. Однако нам кажется не случайным, что он каждый раз обязательно говорит о реакции окружающих, и каждый раз она бывает одинаковой – негодование представителей старшего поколения (стандартная реакция по типу «молодежь нынче пошла не та»), осуждение отдельных высокоморальных резонеров и восхищение, подражание со стороны сверстников, светской молодежи. Граф снова и снова предпринимает свои эксперименты и получает ту же самую реакцию. Нам представляется неслучайной эта повторяемость ситуаций. Ибо, с одной стороны, герой словно испытывает пределы собственной распушенности, и оказывается, что они весьма широки (сумел укунить в туфлю самого папу римского, то есть сотворить

¹ Глухов В. И. «Моя исповедь» Карамзина в творческом сознании Достоевского// Карамзинский сборник. Национальные традиции и европеизм в русской культуре / отв. ред. С. М. Шаврыгин. Ульяновск: УлГПУ, 1999. – С. 57.

² Там же. – С. 54.

кошунство самого высшего уровня), а с другой - все время ждет, что его остановят, не дадут безобразничать. Но никто его не останавливает. Люди предсказуемы и управляемы, для героя нет загадок в их сердцах. Чувство горечи и разочарования в современниках явно звучит в бесстыдных откровениях графа.

Но и это еще не все. Ибо сам-то граф хорошо понимает всю степень своего нравственного безобразия, и человеческое в его натуре напоминает о себе. В исповеди ни разу не говорится даже о намеках на муки совести. Но о том, что они, пусть смутно, но тревожат сердце героя, мы можем догадываться. Вот как говорит он о своей реакции на смерть жены: «Эмилия сдержала слово — и при смерти своей говорила мне такие вещи, от которых волосы мои стали бы дыбом, если бы, к несчастью, была во мне хотя искра совести; но я слушал холодно и заснул спокойно; только в ту ночь видел страшный сон, который, без сомнения, не сбудется в здешнем свете» (738-739). Вчитаемся внимательно в текст. Мы не знаем, что именно говорила умирающая Эмилия мужу: граф не захотел нам этого сообщить. Почему? Ведь он всегда так кичился своей откровенностью? Очевидно, ее слова произвели на него более сильное впечатление, чем он хочет признать. Ему не хочется вспоминать эти слова, он отстраняет их от себя, боясь снова почувствовать боль, которую они ему причинили. Холодность, с которой он выслушал жену, оказывается напускной. Уснул он, по его словам, спокойно — и увидел страшный сон, который остался у него в памяти навсегда. Как известно, сон — время, когда сознание ослабляет контроль над нашими душевными тайниками. И вот тогда на свободу вырывается бессознательное, тщательно запрятанное в самые глубины нашего «я», а порой даже такое, о существовании чего в нашей душе мы и не подозревали. Читатель может развернуть в своем воображении самые разные картины нерассказанного сна. Но прозвучавшая из уст героя надежда на то, что сон этот никогда не сбудется, говорит о том, что тайный страх навсегда поселился в его душе после смерти Эмилии. Страх грядущего возмездия? Страх возможной встречи с женой там, где придется дать отчет в своих поступках беспристрастному и суровому судье? Мы не знаем и никогда не узнаем, чего именно боится

герой. Но в его упоминании о мучающем его сне слышится что-то, отдаленно напоминающее раскаяние.

В том-то и парадокс. Внешне, на уровне сознания – герой уверен в своей безнаказанности, сам восхищается своей смелостью, неординарностью и ни о чем не жалеет: «Если бы я мог возратить прошедшее, то думаю, что повторил бы снова все дела свои: захотел бы опять укунить ногу папе, распутствовать в Париже, пить в Лондоне, играть любовные комедии на театре и в свете, промотать имение и увезти жену свою от второго мужа» (739). Но где-то глубоко в душе он испытывает раскаяние и сожаление о содеянном. А потому и исповедь свою он выставляет на общее обозрение со смутной надеждой на то, что тем самым он ослабит груз давящих на его совесть грехов. Стремление героя бесстыдно обнажить душу – не только очередной эксперимент над своей жизнью, но и знак того, что за внешней, словесной стороной циничных откровений кроется внутренняя драма, в которой граф NN себе не признается. Писатель только намекнул на нее, введя в сюжет мотив страшного, мучительного сна, но не решился, или не сумел в полной мере эту драму раскрыть. Однако мысль о том, что личность не исчерпывается уровнем сознания, но включает в себя и момент бессознательного, представляется нам весьма перспективной.

В любом случае, в «Моей исповеди» Карамзин уже не удовлетворен привычной дидактической схемой развития внешнего действия: в конце пути герой потерял все, что имел и вынужден подвизаться в роли шута в богатых домах. Ему важно показать, что главное наказание герой носит в самом себе, в своей задавленной, но не уничтоженной до конца душе. Таким образом, интерес к скрытым сторонам душевной жизни человека, ярко заявленный в «таинственных повестях», не оставляет писателя и в более поздние годы. Карамзин продолжает искать способы художественного проникновения в глубокие тайники человеческого сознания и достигает на этом пути заметных успехов.

Контрольные вопросы:

1. Можно ли говорить об образе графа NN как открытии Карамзина-психолога? Как обусловлено появление такого героя дальнейшим усложнением и углублением авторского понимания внутренней человеческой природы?
2. Охарактеризуйте специфику психологизма в данной повести. Какие приемы раскрытия тайников человеческого сознания использует Н.М. Карамзин?

§ 7. Плоды «ума холодных наблюдений» в очерке «Чувствительный и холодный»

Произведение «Чувствительный и холодный», написанное Карамзиным в 1803 г., упоминается в научной литературе не так часто, как, например, «Бедная Лиза». Однако эти упоминания заставляют нас внимательно присмотреться к нему. Так, Г. А. Гуковский утверждает, что в данном произведении Карамзин впервые хотел не только анализировать душевную жизнь, но и построить психологический синтез, и он ввел для этого контраст двух несходных человеческих организаций¹. Ф. З. Канунова также указывает: «Задача начертать два различных характера, независимых от образа автора рассказчика, была для Карамзина–сентименталиста новаторской»². Б. Т. Удодов отмечает и новизну самих психологических типов, ставших предметом художественного изображения в «Чувствительном и холодном»: «Один из них по натуре, мы бы теперь сказали, романтик, другой – скептик, реалист... Эраст — один из первых в русской литературе характеров, к которым «души малые, но самолюбивые, каких довольно много в «свете», относились как к чудакам, странным и

¹ Гуковский Г. А. Карамзин. – С. 82.

² Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). – С. 141.

даже «сумасшедшим» людям»¹. Аналогично рассуждает Ю. Манн². Подобного рода замечания побуждают нас обратиться к анализу одного из поздних произведений Карамзина.

Прежде всего, привлекает внимание подзаголовков – «Два характера». Его особое значение отмечалось исследователями не один раз (Г. А. Гуковский³, Ф. З. Канунова⁴ и др). Именно подзаголовок дает понять, что главная цель автора – не повествование об истории жизни Эраста и Леонида, но исследование тех общечеловеческих психологических типов, воплощением которых является каждый персонаж.

Важное значение в произведении приобретает проблема факторов, определяющих своеобразие характера. В период работы над «Чувствительным и холодным» Карамзин не был склонен целиком объяснять характер воспитанием, как это было широко принято в просветительских кругах: «Дух системы заставлял разумных людей утверждать многие странности и даже нелепости: так, некоторые писали и доказывали, что наши природные особенности и свойства одинаковы; что обстоятельства и случаи воспитания не только образуют или развивают, но и дают характер человеку вместе с особенным умом и талантами» (740).

Такая позиция нередко становилась причиной упреков в адрес писателя. Г. А. Гуковский пишет: «Для него (Карамзина – А. К.) важно утверждение независимости характера от среды, независимости внутренней жизни от внешней, субъективного начала от объективной действительности. Здесь сказывается ограниченность мировоззрения Карамзина, его боязнь реальности и неприятие ее, субъективизм и антиреализм его психологических принципов»⁵. Аналогично рассуждает Ф. З. Канунова: «Ограниченность Карамзина проявилась в идеалистическом утверждении врожденной природы

¹ Удодов Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М. : Просвещение, 1989. – С. 10.

² Манн Ю. Поэтика русского романтизма. – С. 279.

³ Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. – С. 436.

⁴ Канунова Ф. З. Указ соч. – С. 141.

⁵ Гуковский Г. А. Карамзин. – С. 83.

человеческого характера, в недооценке внешнего материального лица социальной среды как факторов, формирующих человека <...> Подобные взгляды помешали Карамзину разрешить проблему характера, объяснить его проследить процесс его формирования»¹.

На наш взгляд, утверждение независимости человеческого характера от среды, воспитания и обстоятельств – проявление не ограниченности мировоззрения Карамзина, но его специфики, обусловившей своеобразие подхода писателя к изображению внутреннего мира персонажей. Мы разделяем мнение Ю. Манна, который полагает, что в качестве сверхзадачи Карамзин задумал полемику с поверхностным просветительством, в котором все достоинства и пороки приписывались воспитанию, а глубинная исконная основа человеческой природы игнорировалась².

Произведение сразу начинается с общих рассуждений о родовой сущности человеческого характера как таковой: «Одна природа дает и творит: воспитание только образует... Как ум, так и характер людей есть дело ее (природы): отец, учитель, обстоятельства могут лишь помогать его дальнейшим развитиям, но не более» (740); «Как бы ни было, мы видим в свете людей умных и чувствительных, умных и холодных, от колыбели и до гроба, согласно с русской пословицею...» (741). Таков главный тезис Карамзина. Сформулировав его, автор тем самым вступает в полемику со своими оппонентами, иначе понимающими сущность человеческой природы. Все дальнейшее содержание произведения, по-видимому, должно выполнять роль аргумента в теоретическом споре, чем и определяется своеобразие принципов и приемов изображения душевной жизни героев. В чем же мы видим это своеобразие?

Начнем с того, что, как и в повести «Бедная Лиза», в «Чувствительном и холодном» присутствует образ автора – личный повествователь. Но функции у него своеобразны. Как помним, в «Бедной Лизе» именно переживания повествователя

¹ Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). – С.141.

² См. Манн Ю. Поэтика русского романтизма. – С. 281.

находились на первом плане. Он являл собой своего рода «чистое» воплощение типа «чувствительного человека», эмоционально реагирующего на окружающие явления.

Личный повествователь в «Чувствительном и холодном» - ярко выраженный мыслитель. Установка на интеллектуальное постижение внутренней организации тех общепсихологических типов, воплощением которых являются характеры Эраста и Леонида, определяет особенности карамзинского психологизма.

В «Чувствительном и холодном» Карамзин часто использует форму повествования от первого лица множественного числа: «Мы любим плакать с вдовцом горестным...» (749); «Как бы то ни было, мы видим в свете людей умных и чувствительных, умных и холодных...» (741). Тем самым снимается имевший такое важное значение в «Бедной Лизе» оттенок личностного взгляда на мир. Как справедливо отмечает Ф. З. Канунова, нет здесь и интимной задушевности, характерной для повествования в более ранней повести: «Авторское вмешательство в ход повествования сведено к минимуму и почти лишено личного тона <...> Автор стремится к нейтральному эпическому тону, для него сейчас характерна краткость и афористичность»¹. Особенно отчетливо это видно в характеристиках героев: «Эраст имел нужду в благоразумии, Леонид в живописи мыслей. Чувствительность одного требовала сообщения; равнодушие и холодность другого искала занятия» (747)».

В результате повествователь довольно жестко дистанцируется от героев. Он никак лично не участвует в излагаемых событиях, абсолютно объективен, поскольку на примере анализа двух судеб стремится убедительно доказать свою теорию природной врожденности человеческого характера, а потому избегает всего, что дало бы возможность заподозрить его в субъективной заинтересованности личностью того или иного героя.

Как помним, в повести «Бедная Лиза» автор слышал всю историю несчастной любви от Эраста, был глубоко поражен и

¹ Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). – С. 143.

рассказал ее для того, чтобы вызвать сочувствие и сострадание у читателей, то есть заразить их своими собственными переживаниями. В произведении «Чувствительный и холодный» повествователь не сообщает, от кого именно получил информацию о жизни двух друзей: «Мы имели случай узнать историю двух человек, которая представляет в лицах сии два характера» (742). Может быть, от них самих. Может быть, от третьих лиц. Может быть, он просто на протяжении долгого времени имел возможность наблюдать за героями со стороны, не вмешиваясь в их судьбы. Тем самым момент личной отстраненности от героев еще более усиливается, ведь наблюдать можно, совсем не общаясь. Автор, таким образом, еще раз дает понять, что никак лично не заинтересован в событиях, абсолютно объективен, он рассказывает историю героев лишь для того, чтобы на примере анализа двух судеб доказать свою теорию о природной врожденности человеческого характера.

Обратим внимание и на то, что Карамзин стремится создать иллюзию документальности, достоверности предлагаемого читателю материала. С этой целью он подчеркивает, что его личный повествователь передает историю жизни реальных людей. В частности, автор специально оговаривается: поскольку известно ему о героях далеко не все, рассказывает он только о том, что точно знает и в достоверности чего читатель может не сомневаться, например: «Не знаю, что она говорила Эрасту, но Эраст через несколько минут, прижав ее к своему сердцу, громко воскликнул: «Такое ангельское раскаяние милее самой непорочности; все забываю, и мы будем счастливы!..» (748).

Повествователь значительно реже, чем в предшествующих повестях, обращается непосредственно к героям и читателям: «Читатели могут пощадить Эраста: угрызения совести довольно наказали его» (752); «Бедный Эраст! Ты променял одну мечту на другую. Слава благотворна для общества, а не для тех, которые приобретают ее» (749). Отметим, что и в этих обращениях автор не столько выражает свои эмоции, сколько делится с читателями своим опытом исследователя человеческих нравов. Поэтому повествовательная

интонация в очерке отличается заметной сдержанностью. Мы не найдем здесь «чувствительных» восклицаний («Ах!», «Увы!» и т. п.), которыми изобиловала, например, «Бедная Лиза».

Специфичен и характер комментариев к описываемым фактам жизни героев. Автор постоянно подчеркивает, что стремится занимать по отношению к анализируемым явлениям позицию наблюдателя, созерцателя: «К тому же мы заметили, что холодные люди иногда более чувствительных нравятся женщинам. Последние с излишней скоростью и без всякой экономии обнаруживают себя, а первые долее скрываются за щитом равнодушия и возбуждают любопытство, которое сильно действует на женское воображение» (748). Такие замечания представляют собой не эмоциональные оценки конкретных фактов, а скорее результаты «ума холодных наблюдений». Характерно, что комментарии построены по принципу контраста, тем самым не только подчёркивается противоположность анализируемых типов, но само высказывание обретает четкую логичность и завершенность.

Итак, Карамзин впервые поставил себе цель – художественно исследовать два противоположных характера, представляющие собой единичное воплощение двух общечеловеческих психологических типов, показать, как их носители ведут себя в различных житейских ситуациях, глубже разобраться в их природе. Чтобы достичь поставленной цели, он прослеживает жизнь Эраста и Леонида от рождения до смерти.

Поскольку речь идет о вечных составляющих человеческой натуры, автор с самого начала стремится их систематизировать: «Правда, что сию неволю знают только одни чувствительные; холодные всегда довольны собою и не желают перемениться... Первые, без сомнения живее наслаждаются; но как в жизни более горестей, нежели удовольствий, то слабее чувствовать те и другие есть выигрыш... Но чувствительный есть природный мот: он видит свое разорение, борется с собою и все покупает» (741); «Равнодушные люди бывают во всем благоразумнее, живут смиреннее в свете, менее делают бед и реже расстраивают гармонию общества; но одни чувствительные приносят великие жертвы добродетели, удивляют свет великими делами, <...>

они-то блистают талантами воображения и творческого ума; поэзия и красноречие есть дарование их. Холодные люди могут быть только математиками, географами, натуралистами, антиквариями и – если угодно – философами!..» (741).

Такие замечания представляют собой тонкие психологические наблюдения автора. Но это опять же не эмоциональные реакции на конкретные жизненные явления, а выводы самого общего порядка, сделанные на основе наблюдений за ними. Так, например, говоря о странной меланхолии Эраста после женитьбы, автор заявляет: «Мы никогда не изъясним сего чувства холодным людям: оно покажется им безумным, но делает самых счастливых несчастными. Воображение, которому навеки занято сердце не позволяет уже искать таинственного блаженства за отдаленным горизонтом, как будто бы скучает своим бездействием и рождает печальные фантомы вокруг нас» (747). Интересны рассуждения автора о непостоянстве в любви. Очень аккуратно повествователь говорит о женской ветрености - причине развода Эраста и Нины: «Раскаяние души слабой не надолго укрепляет ее в добродетельных чувствах: оно, как трепетание музыкальной струны, постепенно утихает, и душа входит опять в то расположение, которое довело ее до порока. Легче удержаться от первой, нежели от второй вины – и бедный Эраст развелся с женою...» (749). Как видим, наблюдения автора касаются различных сторон жизни: отношения мужчины и женщины, нравы светского общества, успех в творчестве.

Позиция внешнего наблюдения обусловила активное обращение к приему раскрытия характера через поступки. Еще Г. А. Гуковский обратил на это внимание: «Карамзин не может и не хочет избежать показа внешних проявлений характеров своих героев»¹.

Как мы уже отмечали выше, душевные качества Эраста и Леонида раскрываются по принципу контраста. Читателю предлагается характеристика основных этапов в жизни героев. Их различие проявлялось во всем еще с детства: «В первом (Эрасте) с самого младенчества обнаружилась *редкая*

¹ Гуковский Г. А. Карамзин. – С.83.

чувствительность, второй (Леонид), казалось, *родился благоразумным*. Эраст удивлял всех своим понятием, Леонид – прилежанием...» (742) (курсив наш – А.К.). Карамзин широко использует хорошо освоенный еще в ранних произведениях прием изображения переживаний через внешние их проявления - жесты, мимику, слезы и пр. Вот как, например, Эраст, обманутый очередной красавицей, изливает свое горе: «Эраст со слезами бросался иногда в объятия к верному другу, чтобы жаловаться ему на милых обманщиц» (746).

Писатель понимает, что человеческая натура наиболее полно проявляется в экстремальных ситуациях. Отсюда – сравнение поведения персонажей во время пожара или на военной службе: «Поступки наших героев были различны. Однажды дом, где они учились и жили, загорелся ночью. Эраст тушил огонь, спасал драгоценные вещи своего профессора. Дом сгорел, и Эраст, обнимая друга, сказал с великодушным чувством: «Я всего лишился; но в общих бедствиях хорошо забывать себя....» - «Очень дурно, - отвечал Леонид с хладнокровием, - человек создан думать сперва о себе, а там о других...» (743); «В другой раз они шли по берегу реки: в глазах их мальчик упал с моста. Эраст ахнул и бросился в воду. Леонид не потерял головы, даже не закричал, а только изо всей силы пустился бежать к рыбакам...Рыбаки через пять минут вытащили его (Эраста) вместе с мальчиком. Леонид бранил своего друга; называл глупцом, безумным; однако ж, плакал...Редкая чувствительность холодных людей бывает тем заметнее и трогательнее» (743).

И на гражданской службе герои ведут себя по-разному: «Леонид занял место совсем не блестящее и трудное; Эраст вступил в канцелярию знатнейшего вельможи, надеясь своими талантами заслужить его внимание и скоро играть великую роль в государстве. Он писал хорошо, но, вручая бумагу министру, гордым взором не просил снисходительного одобрения, а требовал справедливой похвалы. Он сократил вечера для работы, чтобы продлить их для удовольствий общества... И Эраст сделался наконец, свободным, то есть праздным» (745). Для Эраста важно было добиться славы, проявить себя. Леонид

же, как спокойный и благоразумный человек, хотел только одного – просто хорошо выполнять то, что от него требуется.

Вступая в брак, Эраст ищет постоянства в любви: «Уверенный, - писал он (Эраст), - многими опытами, что все нежные связи, основанные только на удовольствии, не могут быть надежны и, разрываясь, оставляют в сердце горесть о минувшем заблуждении, я прибегнул к союзу, освященному мнением и законом! Вечность его пленяет душу мою, утомленную непостоянством» (747). Леонид же так сообщает Эрасту в письме о своем решении жениться: «Я через месяц женюсь, чтобы избавить себя от хозяйственных забот. Женщина нужна для порядка в доме» (750). Это упоминание – штрих важный, отражающий особенности характеров Эраста и Леонида, объясняющий во многом дальнейшие судьбы героев.

Карамзин широко использует уже знакомый нам по «Бедной Лизе» прием передачи внутренних состояний через внешние их проявления (жесты, мимика, слезы и пр.): «В исступлении горести он (Эраст – А.К.) всякий день ходил обливать слезами гроб Каллисты и терзать себя упреками» (753). Интересна сцена, когда Леонид, не простившись, уехал из дома Эраста: «Эраст изумился и спешил к жене своей... Нина обливалась слезами, писала, хотела скрыть от него бумагу. <...> Эраст оцепенел от ужаса... Виновная супруга лежала у ног его без памяти... Видя смертельную бледность ее, он забыл все и старался только привести ее в чувство» (748).

Однако привычные приемы оказываются уже недостаточными. Как помним, еще в процессе работы над «Натальей, боярской дочерью» Карамзин пришел к мысли о том, что по внешнему облику, поведению не всегда можно точно понять внутреннее состояние человека. Личный повествователь в «Чувствительном и холодном» вполне сознательно говорит о возможности несоответствия между тем, какое впечатление производит персонаж на окружающих, и тем, что на самом деле происходит в его сердце. Так, например, Эраст, женившись, испытывает странное чувство неудовлетворенности и печали: «Эраст и самому себе и другим казался счастливым (курсив наш – А. К.): Нина, супруга его, была прекрасна и мила. Он наслаждался вместе и любовью и

покоем; но скоро приметил в себе какое-то чудное расположение к меланхолии: задумывался, унывал и рад был, когда мог плакать. Мысль, что судьба его навсегда решилась, - что ему уже нечего желать в свете, а должно только бояться потери, - удивительным образом *тревожила его душу*» (747). Наконец, иногда впечатления от внешнего поведения героев могут быть вообще ошибочны: «Одного (Эраста – А. К.) считали искренним и добродушным: *таков он был в самом деле*. Другого (Леонида – А. К.) *подозревали* в хитрости и даже в лукавстве: *но он был только осторожен*» (742). Отсюда попытки писателя напрямую изобразить внутренние движения в душах героев, сделать открытыми для читателя тайные их переживания и мысли. Как это делается?

Мы заметили, что повествование в «Чувствительном и холодном» иногда выстраивается довольно необычно для того времени, а именно, зона сознания автора может сливаться с зоной сознания героя так, что читатель начинает задумываться, кто сейчас говорит, автор или герой? Вот пример такого повествования: «Бедный Эраст!.. Меланхолия его обратилась в отчаяние. *Ах! Лучшие сто раз быть обманутым неверными любовницами, нежели уморить одну верную!* В исступлении горести он всякий день ходил обливаться слезами гроб Каллисты и терзать себя упреками; однако же бывали минуты, в которые Эраст тайно наслаждался мыслию, что его хотя бы один раз в жизни любили пламенно!..» (753). Кому принадлежит это «Ах! Лучше сто раз быть обманутым неверными любовницами, нежели уморить одну верную!»? Так может думать и автор, и сам Эраст, обливающий слезами гроб своей Каллисты. Здесь повествователь словно сумел поставить себя на место героя и мыслить, чувствовать так же, как он. Благодаря этому приему, Карамзин сумел художественно выразить очень тонкие нюансы человеческих переживаний. Например, горе Эраста по поводу смерти Каллисты осложняется тайным наслаждением от того, что его «хотя бы один раз в жизни любили пламенно» (753). Так писателю удастся передать даже те чувства, в которых герой сам себе не признается. Внутренний мир героев оказывается более сложным и противоречивым, нежели это представляется, если судить лишь по внешнему их поведению.

Стремление к прямому проникновению в сознание героев обусловило и широкое использование в очерке «Чувствительный и холодный» монологов и диалогов. В диалогах герои формулируют свои позиции по определенным вопросам. Например, после пожара между Эрастом и Леонидом происходит следующий разговор: «Я всего лишился; но в общих бедствиях хорошо забывать себя!...» – «Очень дурно, - отвечал Леонид с хладнокровием, - человек создан думать сперва о себе, а там о других; иначе нельзя стоять свету. Хорошо, что мне удалось поправить твою безрассудность: я спас и сундуки и книги наши». Так Леонид мыслил и поступал на шестнадцатом году жизни» (743).

Диалог может быть представлен в виде переписки. Так, сетуя на завидующих его писательскому успеху, Эраст пишет Леониду и получает от него ответ: «Узнав ветреность женщин, вижу теперь злобу мужчин. Первые извиняются хотя удовольствием: вторые делают зло без всякой для себя выгоды». – «Всего вернее, - отвечал ему Леонид, - идти в свете большою дорогою и запасаться такими деньгами, которые везде принимаются. Служба есть у нас вернейший путь к уважению ... души малые, но самолюбивые, каких довольно в свете, хотят возвеличиться унижением великих. Но дело сделано, и ты стоишь на пути славы: имей же твердость презирать усилие зависти, которая есть необходимое условие громкого имени! Не только презирай, но и радуйся ею: ибо она доказывает, что ты уже славен» (750). Таким образом, в диалогах представлены две точки зрения на одни и те же события, явления, факты, обусловленные особенностями тех психологических типов, которые воплощены в образах главных героев.

Не менее важны и монологи, которые в «Чувствительном и холодном» более объемны, чем в повести «Бедная Лиза». Монолог может быть обращен к другому герою: «Эраст в отчаянии своем жаловался на судьбу, а еще более – на женщин. *«Я любил вас пламенно и нежно,* - говорил он, - умел быть постоянным для самых ветрениц, умел быть честным в самых нечестных связях, видел, как забываете ваши должности, но помнил свои, - и в награду за то, быв несколько раз оставленным любовником, сделался, наконец, обманутым мужем!» (749). Как

видим, Эраст вполне способен прямо говорить об эмоциях, которые он испытывает, что для героев предшествующих повестей Карамзина, например, для Лизы, было сложно.

Но, пожалуй, одним из главных приемов в очерке становится внутренний монолог. Так, Эраст, терзаемый угрызениями совести за то, что вовремя не прервал общения с Каллистой, женой своего друга, корит сам себя: «Безрассудный! – думал он (Эраст – А. К.) – Я прельстил жену друга, который не хотел воспользоваться слабостью моей жены. Вот награда за его добродетель! О стыд! Я смел не удивляться ей и думал, что сам могу поступить так же!..» (752) Внутренние монологи помогают Карамзину изобразить внутреннюю жизнь человека напрямую: «О слава! – думал он (Эраст – А.К.) в восторге сердца – Я искал тебя некогда в дыму сражений и на поле кровопролития; ныне, в тихом кабинете, вижу блестящий образ твой перед собою и посвящаю тебе остаток моей жизни. Я не умел быть счастливым, но могу быть предметом удивления, венки миртовые вянут с юностью; венок лавровый зеленеет и на гробе!..»(749). Внутренний монолог, таким образом, становится одним из важнейших способов проникнуть в самую глубь души героя.

Таким образом, проделанный нами анализ позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, в очерке «Чувствительный и холодный» заметно усиливается аналитизм повествовательной манеры Карамзина. Именно анализ двух психологических типов, воплощением которых являются герои очерка — главная цель писателя. Судьба Эраста и Леонида оказывается лишь иллюстрацией, доказательством истинности авторского мнения о врожденности определенных человеческих свойств, поскольку она целиком обусловлена качествами, заложенными в каждого от природы. Отсюда изменения в манере повествования, отличающейся подчеркнутой объективностью. Автор занимает позицию наблюдателя, исследователя человеческих нравов, комментирующего каждый эпизод жизни героев сдержанными рассуждениями и размышлениями.

Такая аналитичность придает повествованию заметный оттенок публицистичности: все произведение фактически становится аргументом в полемике о сущности человеческой

натуры, заявленной, как помним, уже в самом начале произведения. Как известно, в литературоведении до сих пор остается спорным вопрос о жанровой специфике интересующего нас произведения. Некоторые исследователи склонны рассматривать его как повесть. Так, в работе Н. Д. Кочетковой читаем: «Отношение к чтению является важнейшим моментом в характеристике героев карамзинской *повести* «Чувствительный и холодный»¹. Г. А. Гуковский же уверенно называет «Чувствительный и холодный» «замечательным очерком»². У Ф. З. Кануновой находим более сложное понимание: «Писательская установка Карамзина в *повести* «Чувствительный и холодный» определена подзаголовком «Два характера»...Эскизно, как возможно *в очерке*, но выразительно нарисовал писатель два различных образа – «чувствительного» Эраста и «холодного» Леонида»³. Аналогично рассуждает Б. Т. Удодов: «*Повесть* «Чувствительный и холодный» представляет собой *психологический очерк* двух противоположных характеров – Эраста и Леонида»⁴. Е. А. Краснощекова предлагает для этого произведения интересное определение – «психологический этюд на заданную тему». Обосновывает такое определение исследовательница тем, что у Карамзина «почти нет показа, только рассказ, раскрывающий в контрастной параллели две судьбы, рисунок которых предопределен с рождения»⁵. Думается, что такая неясность

¹ Удодов Б. Т. Указ. соч. – С.181.

² Гуковский Г. А. Карамзин. – С. 83; этой же точки зрения придерживается Е.Н. Купреянова, называя данное произведение «своеобразным психологическим очерком» см. Купреянова Е.Н. Проза 1800 – 1810-х гг. // История русской литературы: в 4-х т. / гл. ред. Н.И. Пруцков. Л. : Наука, 1981. - Т. 2. – С. 60.

³ Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). – С. 141.

⁴ Удодов Б. Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». – С. 10.

⁵ Краснощекова Е. А. «Два характера» («Чувствительный и холодный» Н.М. Карамзина и «Обыкновенная история» И.А. Гончарова) // Карамзинский сборник. Творчество Н.М. Карамзина и историко-литературный процесс: сб. статей / отв. ред. С.М. Шаврыгин. Ульяновск: изд-во УлГПУ, 1996. – С. 69.

обусловлена недостаточной изученностью специфики как сюжетостроения, так и особенностей организации повествования в «Чувствительном и холодном».

Мы не стремимся решить вопрос о жанровой специфике «Чувствительного и холодного», поскольку поставили перед собой иные цели и задачи. Однако нам кажется, что наши наблюдения могут стать дополнительными аргументами в пользу очерковой природы данного произведения. Как известно, очерк – специфический художественно-публицистический жанр, точно изображающий социально важные факты и явления и типичных представителей определенных социальных групп общества, в своей идейно-художественной структуре сочетающий качества художественной литературы и социологического, социально-экономического и философского исследования (часто в публицистической интерпретации). Важнейшая задача очерка – анализ методами художественной литературы различных пластов современного общества, изображение характеров, конфликтов, проблем современности. Многие особенности стиля, обнаруженные и отмеченные нами в «Чувствительном и холодном», характерны именно для прозы очеркового характера: авторское стремление создать у читателя впечатление полной достоверности излагаемой информации, дистанцированность повествователя – наблюдателя и исследователя человеческих нравов от персонажей, открытость авторских рассуждений по поводу изображаемого. С очерком роднит произведение четкость и ясность художественной структуры – жесткая антитеза двух моделей жизненного поведения прослеживается на всех ее уровнях, начиная с системы образов и заканчивая логикой изложения материала. Наконец, и сама установка на анализ специфики двух разных общечеловеческих типов, обусловленной врожденными их свойствами и определившей различия в жизненной практике Эраста и Леонида, носящая полемический характер, характерна для очерка.

Однако для нас, в рамках нашего исследования, важна, прежде всего, та аналитичность карамзинского стиля, которая придает его психологизму новый характер. В ходе работы над очерком, заметно усложняется палитра художественных средств, используемая Карамзиным. Писатель явно не

удовлетворен приемами раскрытия внутренней жизни персонажей, разработанными в более ранних произведениях (поступки, жесты, мимика). Он понимает, что внешние проявления чувств не всегда соответствуют внутреннему состоянию души. Да и сам человек далеко не всегда ясно отдает себе отчет в собственных переживаниях, поэтому не может адекватно их выразить, например, в слове. Отсюда попытки писателя изобразить душу героя «изнутри», что обуславливает появление интереса к таким приемам, как диалоги и монологи, в том числе внутренние, письмо, совмещение зоны сознания автора-повествователя и героя. С нашей точки зрения, именно в этом произведении Карамзин, не отказываясь от косвенной формы психологизма, хорошо освоенной им в более ранних произведениях, находит путь и к прямому изображению внутренней жизни персонажей.

Наконец, нельзя не обратить внимания на то, что Н. М. Карамзин вводит в качестве главных героев именно два противоположных типажа: чувствительный, эмоциональный Эраст, и холодный, рассудительный Леонид. По канонам уже сложившейся сентименталистской художественной традиции первый из них должен быть положительным и главным героем, а второй – отрицательным. Вспомним предшествующие Карамзину произведения Николая Эмина («Роза», 1786, «Игра судьбы», 1789) и Павла Львова («Российская Памела», 1789). В них расчетливые и холодные персонажи являются скорее отрицательными и противостоят чувствительным. В интересующем нас очерке ситуация осложняется – нельзя четко разделить персонажей на «хороших» и «плохих». Более того, пожалуй, впервые в творческой биографии Карамзина чувствительный герой оказывается не выразителем авторской позиции, как это было в «Бедной Лизе», и не художественным воплощением авторского идеала, но становится объектом пристального анализа, писательской рефлексии. Тем самым усложняется сама структура авторского обобщения: Карамзин внимательно всматривается не только в общечеловеческий психологический тип, который ярко проявлен в характере Эраста, но и в тот литературный образ, который приобрел в творчестве сентименталистов статус эстетического и этического

идеала. Не случаен сам выбор имени персонажа (в переводе с латинского языка – «милый», «любимый»). Во многом благодаря самому Карамзину это имя стало своего рода эмблемой, связанной с вполне четким комплексом читательских ассоциаций. Теперь этот комплекс подвергается анализу, в ходе которого выявляется ряд моментов, вызывающих сомнения в правомерности установок на приоритетность «чувствительности» как формы духовного освоения и постижения человеком окружающего мира. Как бы ни был Эраст лично симпатичен Карамзину, но предпринятый в очерке анализ привел писателя к мысли, что данный психологический тип – отнюдь не воплощение этической или эстетической нормы, но всего лишь один из целого ряда различных вариантов внутренней организации, и как любой из этих вариантов, он обладает и своими достоинствами, и своими недостатками. Думается, что это открытие в перспективе вело Карамзина к выходу за границы эстетической системы сентиментализма, той самой системы, формированию которой он так способствовал в своем раннем творчестве. Дух анализа, внесенный им в русскую литературу, сулил большие возможности для авторов, которые позже сосредоточат свои усилия на художественном постижении закономерностей душевного бытия человека.

Контрольные вопросы:

1. Какие точки зрения на жанровую природу «Чувствительного и холодного» существуют в литературоведении? Какая из них Вам кажется наиболее убедительной?
2. В чем заключается специфика психологизма Карамзина в данном произведении? Какие приемы психологического анализа использует здесь писатель? Приведите примеры из текста.
3. Какова роль образов Леонида и Эраста в истории русской литературы?

§ 8. История души человеческой в неоконченном романе «Рыцарь нашего времени»

Произведение «Рыцарь нашего времени» занимает особое место в творчестве Н. М. Карамзина – оно является последним опытом писателя как прозаика, в нем Карамзин подводит своеобразный итог своего поэтического труда, что дает право воспринимать его как «предельное достижение Карамзина-психолога, автора повестей и очерков»¹. Произведение сыграло немаловажную роль в русской литературе. По мнению исследователей, именно в этом произведении Карамзин предпринял попытку изобразить типический характер². Само обращение к новой для Карамзина жанровой форме было не случайным. В этом произведении он собирает воедино все свои творческие находки и открытия и стремится выйти на новый уровень постижения человеческого характера. На наш взгляд, специфика труднейшей задачи, которую поставил пред собой писатель, очень точно охарактеризована в работе А. С. Янушкевича: «История души – вот организующий центр карамзинского романа, его жанровая доминанта»³.

По мнению ряда исследователей, именно в этом романе, впервые в русской литературе, Карамзин ставит вопрос о роли окружающих обстоятельств в процессе формирования человеческого характера. Еще Г. А. Гуковский в свое время акцентировал эту особенность эстетической позиции автора «Рыцаря...»: «Он окружил его (Леона – А. К.) образ довольно обстоятельным изображением быта, и в этом была новая победа Карамзина. Как ни идеализировал он жизнь захолустных помещиков "доброго старого времени", все же душа его Леона

¹ Гуковский Г. А. Карамзин. – С. 84.

² См. об этом: Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. – С. 653; Купреянова Е. Н. От сентиментальной повести к роману. – С. 73. и др.

³ Янушкевич А. С. Особенности романной эстетики в «Рыцаре нашего времени» Н. М. Карамзина // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. 1., Томск: изд-во томского университета, 1976. – С. 21.

развивается не «вообще», а в данной среде»¹. Ему вторит А. С. Янушкевич: «Конечно, энциклопедией русской жизни его романа не назовешь. Но в 13 написанных главах обозначается тенденция к социально-психологическому анализу. Автор постоянно ищет истоки характера маленького рыцаря в самой жизни, в обстановке, окружающей его. Одной из своих задач он и считает показать то, как «Леон был приготовлен натурой, судьбою и романами к следующему»².

С. Б. Каменецкая в своей диссертации также считает возможным говорить об усилении роли истории, общества в формировании личности героя в неоконченном романе Н. М. Карамзина. Исследовательница справедливо напоминает, что в предыдущих произведениях писателя эпоха и исторические события не сказывались на психологической характеристике главных героев, происходящие события не соотносились с их психологией, представления о которой были у Карамзина сформированы на основе опыта современной ему жизни, но представлялись как общечеловеческие. В «Рыцаре нашего времени» тип кармазинского героя, остается прежним, но претерпевает значительные изменения: «Черты внеисторического типа начинают слегка трансформироваться в черты героя, зависимого от общественной среды и исторической ситуации. Карамзин недаром пытается впервые обрисовать становление героя: его детство, воспитание, соприкосновение с поместной средой, миром европейской культуры через чтение <...> Психология Леона, выстроенная на основе не только литературной традиции, но и личных воспоминаний, а также самонаблюдений, допускает большую конкретность и обусловленность реальной ситуацией. Исторические приметы и отклики в романе также поддерживаются биографией самого Карамзина. Связь Леона с русской провинцией, ее людьми,

¹ Гуковский Г. А. Указ соч. – С. 84.

² Янушкевич, А. С. Особенности романной эстетики в «Рыцаре нашего времени» Н. М. Карамзина. – С. 23.

русской природой и через это с русской историей начинает заметно отличать новую разновидность карамзинского героя»¹.

Однако далеко не все исследователи единодушны в данном вопросе. Так, Ю. М. Лотман полагал, что идея влияния окружающих обстоятельств на человеческий характер осталась в романе заявленной, но нереализованной: «Бытовая обстановка служит лишь фоном характера, но не влияет на него. Индивидуальность человека определяют врожденные страсти»². В то же время исследователь обращает внимание на значительную усложненность характера Леона по сравнению с персонажами предшествующих произведений: «Леон – фигура, бесспорно, положительная. Это не врожденно злой, хотя и не врожденно добрый человек. Оставаясь убежденным в «темпераментальной», а не социальной природе характера, Карамзин утверждает сложность, противоречивость человеческой души. <...> Противоречивость и сложность – врожденная черта его характера»³. Не видит Ю.М. Лотман и особых обретений в области жанра, называя «Рыцаря...» повестью, что не мешает ему утверждать этапный характер произведения в художественной эволюции Карамзина-психолога⁴. Отсюда – важное значение произведения в дальнейшем развитии русской литературы: «Повесть – «романическая история» одного человека – должна была, таким образом, решить вопрос создания психологической прозы, рассматривающей отдельную, изолированную человеческую личность»⁵. Как повесть определяют произведение Карамзина и другие исследователи⁶.

¹ Каменецкая С. Б. «Рыцарь нашего времени» Н.М. Карамзина: источники и литературная судьба. Автореф.: дис. ... канд. филол. наук. СПб, 1992. – С. 9-10.

² Лотман М. Ю. Пути развития русской прозы 1800 – 1810-х гг. – С. 388.

³ Там же – С. 389.

⁴ Там же. – С. 388.

⁵ Там же. – С. 389.

⁶ См, например: Орлов П. А. Русский сентиментализм. – 241; Кочеткова Н. Д. Утверждение жанра в литературе сентиментализма и переход к новым поискам // Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. М. : Наука, 1973. – С. 74.

Обозначенные нами разногласия заставляют снова обратиться к тексту карамзинского романа. Новаторский характер задачи, поставленной в произведении, не вызывает сомнений. Но насколько ему удалось решить эту задачу? Действительно ли в романе не только заявлена, но и художественно воплощена новая эстетическая концепция мира и человека?

Начнем с названия, которое писатель дает своему произведению. Выбрано оно отнюдь не случайно. Исследователи по-разному интерпретируют его смысл.

Так, Н. Д. Кочеткова утверждает: «Название повести по существу иронично: «Рыцарь нашего времени» это человек, совмещающий в себе благородство «чувствительного» героя со слабостями и даже пороками его антипода. Самое понятие «чувствительность» меняет свой смысл: это уже не однозначная положительная характеристика, а обозначение сложного психологического комплекса. Соответственно повесть перестает быть сентиментальной в полном смысле этого слова и приближается к психологической светской повести, получившей развитие в последующие десятилетия XIX века»¹. Таким образом, по мнению исследовательницы, в данном произведении Карамзин продолжает начатое в очерке «Чувствительный и холодный» критическое осмысление того психологического типа, который в литературной традиции сентиментализма воспринимался как наиболее полное воплощение идеала «естественного человека» и долгое время предлагался читателю в качестве нравственной и этической нормы.

Е. Краснощекова полагает, что название отсылает читателя к роману Ж.Ж. Руссо «Юлия, или новая Элоиза»: «Подруга Юлии Клара прозвала его (любовника Юлии) Сен-Пре (Святой Рыцарь), под этим именем юноша пребывает в романе. Так приоткрывается источник романа Карамзина. Вполне вероятно, что он, намереваясь описать любовь не менее яркими, живыми красками, чем это сделал Руссо, готов был создать

¹ Кочеткова Н. Д. Утверждение жанра в литературе сентиментализма и переход к новым поискам. – С. 74.

образ еще одного Рыцаря, естественно, своего времени»¹. Таким образом, в сознании читателя выстраивается ассоциативный ряд, позволяющий через постоянное соотнесение с известной литературной традицией углубить, усложнить картину духовного бытия карамзинских героев.

Несколько иную интерпретацию предлагает А. С. Янушкевич. С его точки зрения, название романа носит полемический характер, поскольку отсылает читателя к трактату одного из ведущих теоретиков и публицистов русского масонства И. В. Лопухина «Духовный рыцарь», явившему собой первый в русском общественно-культурном сознании опыт воспитания «внутреннего человека»². По мнению исследователя, самым названием своего романа Карамзин утверждает новый идеал: «"Духовное рыцарство" масонов для зрелого Карамзина – это уже прошлое. Его художественная система пронизана токами нового времени <...> Сотворение человека, личности для Карамзина – процесс становления всечеловеческой отзывчивости, терпимости к инакомыслию. Так, прогнозируя в "Рыцаре нашего времени" будущее своего героя, его поведение, Карамзин постоянно акцентирует именно эти его черты»³. А. С. Янушкевич значительно расширяет круг ассоциативного контекста в произведении: «В формировании нового культурного сознания Карамзин ищет новые формы мышления, новый язык. Неслучайно его "Рыцарь нашего времени" откровенно литературен. Упоминание модных исторических романов, произведений Стерна, Руссо, имен Лафатера, Спинозы, Гоббса, Гольбаха, автора "Системы натуры" не просто приметы времени, но и точки отталкивания в

¹Краснощекова Е. Bildungstroman на русской почве («Рыцарь нашего времени» Н. М. Карамзина) // Русская литература. – 2002. – № 1. – С. 8.

² См. Пиксанов Н. К. И. В. Лопухин // Масонство в его прошлом и настоящем : в 2 т. / под ред. С. П. Мельгунова и Н. П. Сидорова. Репринтное издание 1914–1915 гг. СПб. : Альфарет, 2006. – Т. 1 – С. 254.

³ Янушкевич А. С. Диалог И.В. Лопухина и Н.М. Карамзина («Духовный рыцарь» и «Рыцарь нашего времени») // Масонство и русская литература XVIII – начала XIX вв / отв. ред. В. И. Сахаров. М. : Эдириал УРСС, 2000. – С. 161.

становлении нового стиля и нового героя. Видимо, далеко не случайно появление в контексте карамзинского романа имени еще одного знаменитого рыцаря – рыцаря печального образа<...> Действительно, карамзинский рыцарь нашего времени через это сравнение с сумасбродом и чудачком лишается ореола идеологического доктринерства и обретает новые черты личностного героизма»¹.

Мы разделяем мнение исследователей о важности того ассоциативного поля, которое выстраивает Карамзин в своем произведении. Но, с нашей точки зрения, существенным является в названии и то, что писатель заявляет о намерении нарисовать в своем романе духовный облик рыцаря «нашего времени». Такая задача в русской литературе сознательно ставилась впервые, на что обратил внимание В. Г. Белинский: «Мысль изобразить в романе героя нашего времени не принадлежит исключительно Лермонтову. "Евгений Онегин"— тоже – герой своего времени; но и сам Пушкин был упрежден в этой мысли, не будучи никем упрежден в искусстве и совершенстве ее выполнения. Мысль эта принадлежит Карамзину. Он первый сделал не одну попытку для ее осуществления. Между его сочинениями есть неоконченный, или, лучше сказать, только начатый роман, даже и названный "Рыцарем нашего времени"»². Б. Т. Удодов говорит о серьезном влиянии карамзинского романа на логику развития историко-литературного процесса в первой трети XIX века: «В "Рыцаре нашего времени" (1799-1803) основоположник русского сентиментализма пытался нащупать новый путь отображения действительности, который был предчувствием романтизма, и в какой-то мере реализма. Автор ставил своей целью, отталкиваясь от лишенных исторических примет времени сентиментально-идиллических повестей и в то же время от псевдоисторических романов с бесконечными авантурными приключениями героев, дать историю души своего героя Леона. Стремление Карамзина к преодолению сентиментализма, но на его же положительной

¹ Янушкевич А. С. Диалог И.В. Лопухина и Н.М. Карамзина («Духовный рыцарь» и «Рыцарь нашего времени»). – С. 161-162.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1954. – Т. IX – С. 78-79.

основе (внимание к внутреннему миру человека), а не просто путем его отрицания, попытки дать психологически углубленное изображение своего современника - все это делает "Рыцаря нашего времени" примечательным явлением в становлении образа «героя века» в русской литературе»¹.

Все это заставляет нас внимательнее всмотреться в текст романа. Какие обретения в области психологизма Карамзин оставляет своим литературным наследникам?

Начнем с системы образов, которая, на наш взгляд, заслуживает внимания. В романе присутствует большое число героев: Леон, Лидия – мать героя, капитан Радушин – его отец, друзья Радушина – члены братства провинциальных дворян, граф Мирон и его жена Эмилия – соседи капитана Радушина. Таким образом, характер героя оказывается вписанным в целую галерею психологических типов. Это ново: прежние произведения Карамзина отличались лаконичностью – не более трех персонажей. Очевидно, писатель стремился изобразить человеческие характеры разных типов, включая своего героя в широкий психологический контекст.

Карамзин снова вводит в сюжет излюбленный им образ автора-личного повествователя, который прослеживает (и исследует) жизнь персонажа, обогащая при этом собственные наблюдения рассказами свидетелей, знавших героя на разных этапах его жизни. Ф. З. Канунова обратила внимание на изменение роли этого образа: «Сейчас автор – не действующее лицо, а повествователь, автор леоновой истории. Его вмешательства имеют одну цель: способствовать более полному объективному раскрытию этой истории <...> В подобном авторском повествовании явная установка на объективность, отсюда и точная предметная детализация речи. Цель автора – повысить достоверность, объективность изображаемого <...> Часто автор является носителем эмоционально-лирического начала повествования <...> Но чаще всего взволнованный лиризм, эмоциональность авторского тона служат главной

¹ Удодов Б. Т. Указ. соч. – С. 10; см. так же Купреянова Ф. З. От сентиментальной повести к роману. – С. 146.

эстетической задаче Карамзина – раскрытию внутреннего мира героя, его психологии, эволюции характера»¹.

С нашей точки зрения такая трактовка сужает художественный замысел писателя. Образ автора в романе явно несет на себе печать долгой работы Карамзина над формами выражения авторского сознания в прежних произведениях и отличается особой внутренней психологической усложненностью: это уже не только «чувствительный человек» («Бедная Лиза»), но одновременно и мыслитель-аналитик (это уже опыт «Чувствительного и холодного»). Более того, личный повествователь в этом произведении предстает и как писатель, имеющий свои творческие принципы, что позволяет говорить о программности романа. Во «Вступлении», написанном от первого лица, повествователь иронизирует над «вошедшими в моду историческими романами». Герои таких романов, извлеченные из гробов, наряженные в римские тоги или «гишпанские епанчи», ведут повествование с начала истории – «с яиц Леды». Чтение подобных романов ввергает современных читателей в зевоту и повествователь заявляет: «Не хочу следовать...модам...не люблю, чтобы мои читатели зевали,- и для того, вместо исторического романа, думаю рассказать романическую историю одного моего приятеля» (755).

Далее, с одной стороны Леон – приятель повествователя, они были знакомы, автор имел возможность непосредственно наблюдать историю его жизни. Тем самым личный повествователь, как это было и в более ранних произведениях, оказывается включенным в сюжетное пространство и время, он – еще один персонаж в системе образов романа, его действующее лицо наряду с другими героями. Но автор оказывается и тем, кто сочинил роман, продумал его план, кто сформулировал художественную задачу, которую намерен решить. Он прямо обращается к читателям со своими высказываниями о том, как следует, с его точки зрения излагать придуманную им историю: «Государи мои! Вы читаете не роман, а быль; следственно, автор не обязан вам давать отчёта в

¹ Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). – С. 155.

происшествиях...» (С. 761); «Однако ж, читатель обидит меня, если подумает, что я таким отзывом хочу закрыть несчастную бесплодность моего воображения и скорее поставить точку. Нет, нет! Клянусь Аполлоном, что я мог бы набрать довольно цветов для украшения этой главы...» (758.) и т. п. Такие обращения, по мнению Е. Краснощёковой, представляют собой своеобразную «игру» с читателями, «которую ведёт повествователь вослед знаменитому рассказчику из романа «Жизнь и мнение Тристрама Шенди, джентльмена», созданного «Стерном несравненным» (так именовал Карамзин английского сентименталиста в примечаниях к переводу отрывка из этого романа в «Московском журнале»)»¹. Нам думается, что дело обстоит сложнее. В частности, представляются в высшей степени интересными следующие наблюдения А. С. Янушкевича: «Идея текучести времени, характера оригинально проявляется и в образе автора. Мало того, что автор постоянно присутствует в тексте романа, раскрывая свои творческие установки. Он еще (что совершенно прошло мимо внимания исследователей и публикаторов романа) каждую из трех частей первой журнальной публикации подписывает разными инициалами: Б.Ф., П.Ф., В.Ф., тем самым подчеркивая изменчивость своего лица. Метаморфозы авторского сознания, причуды его фантазии (см.: «Глава IV, которая написана только для пятой), постоянная игра-диалог с читателем – все это не дань стернианству, а принципиальная установка – раскрыть историю души человеческой»². Соотнеся наблюдения А. С. Янушкевича с нашими, мы приходим к выводу о том, что впервые в русской литературе Карамзин нашел тот способ субъектной организации текста, который позже гениально будет использован в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Как и в пушкинском произведении, образ автора у Карамзина двуслоен: это и персонаж-личный повествователь, знакомый с вымышленными героями, находящийся в сюжетном времени и пространстве,

¹ Краснощёкова Е. «Bildungsroman на русской почве» («Рыцарь нашего времени» Н.М. Карамзина). – С. 6.

² Янушкевич А. С. Диалог И. В. Лопухина и Н. М. Карамзина («Духовный рыцарь» и «Рыцарь нашего времени»). – С. 159.

имеющий возможность непосредственно наблюдать за историей становления души маленького «рыцаря», но это одновременно и сам создатель сюжета, находящийся вне его рамок и на глазах читателя «сочиняющий» рассказываемую историю и объясняющий, какими поэтическими принципами он при этом руководствуется, полемизирующий со своими литературными противниками. Карамзин попытался раскрыть не только историю души своего героя, но и историю творческой души писателя, которая уже понимается им как динамический процесс. Разумеется, и проблематика произведения, таким образом, в перспективе значительно расширялась. Задача эта, на наш взгляд, оказалась только поставленной, намеченной в неоконченном романе. Но сама ее постановка – безусловная заслуга Карамзина, и путь к ее решению был намечен правильно.

Одним из ведущих психологических приемов в романе по-прежнему являются авторские комментарии. Так, по поводу горя Леона после смерти матери повествователь восклицает: «Ах! Он еще не созрел для глубокой, беспрестанной горести; и много еще будет ему случаев тосковать в жизни!» (763). Как видим, автор объясняет то, что герой не долго тосковал о матери, его психологической незрелостью. Обращает на себя внимание характер этих комментариев.

Так, авторские отступления могут представлять собой описание чувств героя и попытку их объяснить, т.к. некоторые из них кажутся повествователю непонятными. Например, он размышляет о причинах близких отношений Эмилии и Леона: «Не мудрено было полюбить нашего героя, прекрасного личиком, миловидного, чувствительного, умного, но привязаться к нему без памяти, со всеми знаками живейшей страсти, к невинному ребенку: вот что называю *неизъяснимою странностью!*..» (777). Как видим, автор теряется в догадках и не может найти ответ на интересующий его вопрос. Причину возникшей симпатии мы найдем в высказывании других героев, майора Фаддея Громилова и воеводского товарища Прямодушина. Они говорили капитану Радужину: «Сын твой родился в сорочке: что взглянешь, то полюбишь его» (777). С нашей точки зрения, этот момент очень важен. В произведениях, которые мы анализировали до сих пор, автор

занимал позицию всеведения. Он догадывался даже о таких тайных движениях души героев, о которых они и сами не подозревали («Чувствительный и холодный»). Правда не всегда он мог эти движения обозначить, выразить в слове, изобразить и в таких случаях ограничивался намеками, или использовал прием намеренного «недоговаривания». Теперь же автор и сам может далеко не все понимать в своем герое. Думается, писатель учитывает опыт, накопленный в ходе работы над «Моей исповедью» — произведением, в котором никто из сторонних наблюдателей не мог постичь характер графа NN так глубоко, как он сам, и сказать о нем больше, чем он сам. В результате автор утратил монополию на абсолютное понимание характера Леона. Он нуждается в авторитете других персонажей, которые смотрят на героя иначе и видят то, чего автор не замечает, то есть получают известную психологическую независимость от авторской воли. Если рядом такого персонажа нет, чувства героя могут остаться и для автора, и читателя загадкой: «Он (Леон) спешил одеться и, не дожидаясь графининой кареты, пошел к сему месту с какою-то *неясною, но заманчивою* мыслию» (780). Эмоции, испытываемые Леоном, не осознаются им самим, но и повествователь не может четко определить их сущность. Он лишь пытается описать переживания героя и делает это достаточно тонко: «Сердце бьется в нем как обыкновенно: это доказывает его невинность! Молодость так любопытна! Взор ребенка так чист и безгрешен!» (781). В данном фрагменте повествователь намекает на эротическую природу переживаний героя. Однако эти тонкие догадки — точка зрения одного человека, автора. Возможно, другой наблюдатель заметил бы и что-то иное? А что сказал бы по этому поводу сам Леон? С нашей точки зрения, Карамзин впервые в русской литературе делает попытки изображения души стереоскопически, многопланово, с разных, не совпадающих между собой точек зрения. По-видимому, он уже догадывается, что абсолютизация одной точки зрения, даже если это взгляд наблюдательного и умного человека, не может исчерпать всей сложности и богатства внутренней жизни человека. Стремясь решить новую задачу, писатель испытывает определенные затруднения и ищет возможные решения. Именно этими поисками,

на наш взгляд, объясняются особенности организации повествования, замеченные Н. Д. Кочетковой: «Раскрыть внутренний мир каждого персонажа писателю удастся лучше всего тогда, когда он становится на точку зрения этого героя, начинает "смотреть его глазами", думать его мыслями. Поэтому Карамзин постоянно как бы разоблачает себя, обнажая свою технику создания образа. Вот, например, как писатель воспроизводит размышления Эмили о Леоне: "Бедный сиротка! У него нет матери! А он так любил ее! Она же была на меня похожа! Я приготовлю деревенского мальчика быть любезным человеком в свете, и мое удовольствие обратится для него в благодеяние! " Далее идет речь автора: "так могла думать графиня, стараясь милыми ласками привязать к себе Леона" <...>. Самое интересное – это "могла думать", вместо определенного и не вызывающего сомнений "думала". Для писателя совсем не важно, думала ли так Эмилия в действительности, существенно то, что подобные размышления соответствовали ее психологии»¹. Итак, Карамзин ищет способ увидеть ситуацию глазами разных героев. Мы помним, как гениально эта идея будет художественно реализована в сложнейшей сюжетно-композиционной структуре лермонтовского «Героя нашего времени», когда писатель доверит рассказ о главном герое нескольким персонажам, дав им статус повествователя или рассказчика: Максим Максимыч, путешествующий «по казенной надобности» офицер и, наконец, сам Печорин.

Повествователь в романе Карамзина обращается не только к читателям, но и к героям: «Смотри и наслаждайся, любезная Эмилия! Заря чувствительности тиха и прекрасна, но бури недалеко. Сердце любимца твоего зреет вместе с умом его, и цвет не порочности имеет судьбу других цветов!» (780). В этом обращении уже звучит предупреждение о будущих страданиях, предчувствие грядущих жизненных бурь. Такая непринужденная манера придает повествованию особенно

¹ Кочеткова Н. Д. Утверждение жанра в литературе сентиментализма и переход к новым поискам. // Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. М. : Наука, 1973. – С. 74.

задушевный и доверительный характер. Автор словно приближается к читателю. Это уже не тот отстраненный, дистанцированный от житейской повседневности созерцатель, который несколько свысока поучал ближних и снисходительно разъяснял непонятливым свои мудрые взгляды в «Чувствительном и холодном». Но это и не абстрактная персонификация идеального «чувствительного человека», носителя нормы, как в «Бедной Лизе». Теперь автор – это человек из самой гущи жизни. Он гораздо ближе обычным людям, хотя и отличается от них в силу специфики своей писательской натуры. Поэтому взгляд его на характер героя, пусть и не исчерпывающе полный, отличается меткостью, живостью, основывается на конкретных знаниях реальности, а не на книжных умозрительных выкладках. Можно предположить, что Карамзин, таким образом, пытался найти путь к обретению психологической конкретности образа автора. Судить о перспективности этого пути мы опять же можем по гениальному решению проблемы автора в романе Пушкина «Евгений Онегин».

Отметим и изменение самого понимания человеческого характера в «Рыцаре нашего времени». Как помним, в прежних произведениях писатель исходил из идей врожденности всех психологических качеств, присущих тому или иному человеку. Именно доказательству этой идеи и была подчинена все художественная структура «Чувствительного и холодного».

Теперь Карамзин думает иначе. Он не отказывается полностью от прежних идей. Да, основа характера дается человеку от природы. С этой точки зрения образ главного героя довольно легко вписывается в привычную схему человеческих типов. Леон – «чувствительный человек».

Но многое в характере героя корректируется под влиянием различных факторов. Карамзин предпринимает попытку объяснить черты характера героя различными причинами.

Прежде всего, на внутренний мир героя повлияло раннее воспитание, тесное общение с матерью. Именно оно определяет дальнейшее развитие души героя: «Вот основание характера его! Первое воспитание едва ли не всегда решит судьбу и

главные свойства человека. Душа Леонова образовалась любовью и для любви... Любовь питала, согревала, тешила, веселила его; была первым впечатлением его души, первую чертою на белом листе её чувствительности» (759).

Очень важным этапом в образовании и воспитании Леона является чтение: «Скоро отдали Леону ключ от желтого шкапа, в котором хранилась библиотека покойной его матери и где на двух полках стояли романы, а на третьей несколько духовных книг: важная эпоха в образовании его ума и сердца!» (764).

Однако заметим, что эти факторы не определили, но лишь усилили те качества, которые были в характере героя от природы. Так, чтение благоприятствовало проявлению врожденной способности героя мечтать, фантазировать, дало почву его богатому воображению «Леон на десятом году от рождения мог уже по два часа играть воображением и строить замки на воздухе. *Опасности и героическая дружба* были его любимой мечтою...» (772); «Сверх того он любил грустить не зная о чем» (772). Автор раскрывает сущность влияния романов на душу Леона: «В нежной душе Леона не приметным образом, но буквами неизгладимыми начерталось следствие: «Итак, любезность и добродетель одно! Итак, зло безобразно и гнусно. Итак, добродетельный всегда побеждает, а злодей гибнет!» Ах! Леон в совершенных летах часто увидит противное, но сердце его не расстанется с своею утешительною системою» (765). Как видим, природное чутье к различению добра и зла получило более четкое оформление в сознании героя именно благодаря чтению.

Автор утверждает, что Леона привлекали в романах необычные события по причине естественного детского любопытства: «Леон занимался более происшествиями, связию вещей и случаев, нежели чувствами любви романтической. Натура бросает нас в мир, как в темный дремучий лес, без всяких идей и сведений, но с большим запасом любопытства, которое весьма рано начинает действовать во младенце, тем ранее, чем природная основа души его нежнее и совершеннее» (764). В этой избирательности снова проявляются врожденные особенности натуры героя. Мальчик сам интуитивно выбирает из моря книг лишь те, которые полезны для его души, природная чуткость становится для него безошибочным

ориентиром: «Сие чтение не только не повредило его юной душе, но было еще весьма полезно для образования в нем нравственного чувства» (765). Конечно, сегодня мы сразу же вспоминаем о том, как много значило чтение в формировании характера Татьяны Лариной, причем, с точки зрения Пушкина, польза от такого стихийного увлечения романами небесспорна.

Важное значение имеет и круг общения. Карамзин подробно информирует читателя об образе жизни и нравственных принципах провинциального дворянства: «Капитан Радушин, отец Леонов, любил угощать добрых приятелей чем бог послал. Сын всякий раз с великим удовольствием бежал сказать ему: «Батюшка! Едут гости!», а капитан наш отвечал: «Добро пожаловать!», надевал круглый парик свой и шел к ним навстречу с лицом веселым. <...> Провинциалы наши не могли наговориться друг с другом; не знали, что за зверь политика и литература, а рассуждали, спорили и шумели. Деревенское хозяйство, охота, известные тяжбы в губернии, анекдоты старины служили богатою материею для рассказов и примечаний...» (769). Читателю представлен весь уклад провинциальной дворянской жизни в его мелочах и деталях, вплоть до формы парика, который отец Леонов надевал по случаю приезда желанных гостей.

Интересно то, что Карамзин, сказав о каждом из друзей Радушина буквально несколько фраз, сумел, тем не менее, довольно точно и ярко охарактеризовать их. Например: «Как теперь смотрю на тебя, заслуженный майор Фаддей Громилов, в черном большом парике, зимою и летом в малиновом бархатном камзоле, с кортиком на бедре и в желтых татарских сапогах; слышу, слышу, как ты, не привыкнув ходить на цыпках в комнатах знатных господ, стучишь ногами еще за две горницы и подаешь о себе весть издали громким своим голосом, которому некогда рота ландмилиции повиновалась и который в ярких звуках своих нередко ужасал дурных воевод провинции» (769); «Вижу и тебя, седовласый ротмистр Бурилов, простреленный насквозь башкирскою стрелою в степях уфимских; слабый ногами, но твердый душою; ходивший на клюках, но сильно махавший ими, когда надлежало тебе представить живо или удар твоего эскадрона, или омерзение свое к бесчестному делу

какого-нибудь недостойного дворянина в вашем уезде» (769-770). Обращает на себя внимание характер деталей – они создают мощный ассоциативный фон, резко расширяющий границы фабульного пространства и времени. «Кортик», «татарские сапоги», «башкирская стрела» становятся знаками исторического времени, в которое включена судьба персонажей. Краткие упоминания о службе Громилова в «роте ландмилиции», его стычках с «воеводами», об эскадроне, которым командовал Бурилов, о страстном негодовании последнего по поводу «бесчестных дел», недостойного поведения некоторых уездных дворян фактически оказываются конструктивными составляющими большого романного хронотопа: за камерным, домашним миром Леона-ребенка угадываются горизонты широкого мира с его нравственными, общественными и историческими коллизиями. Общение с кругом провинциальных дворян, таким образом, определяет нравственные ценности Леона: «Вижу вас, достойные матадоры провинции, которых беседа имела влияние на характер моего героя. Леон в детстве слушал с удовольствием вашу беседу словоохотливую, от вас заимствовал русское дружелюбие, от вас набрался духу русского и благородной дворянской гордости...» (770). Это были своеобразные уроки дворянской чести, достоинства и добродетели.

По контрасту с незатейливым, лишенным притворства бытом провинции Карамзин вводит в неоконченный роман картины жизни светского общества. Высший свет представлен четой Мирowych. Наиболее ярко детали бытовых и моральных норм этого мира обрисовывается в письмах графини Эмилии: ужины, балы, отношения между дамами и их поклонниками и т.д.: «Вообрази, что томный Н*, побывав шесть или семь раз у нас в доме, вздумал написать ко мне любовное письмо!.. <...>. Можно иногда сносить нескромные взоры, но дерзкое письмо требовало решительных мер; ему было отказано от дому! По обыкновению своему я принесла к графу новое любовное объявление, написанное как водится, на розовой бумажке» (776). Леон, оказавшись в доме графа Мирова, робеет перед непривычной роскошью: «Леон в первый раз увидел огромный дом, множество лакеев, пышность, богатое украшение комнат и

шел за отцом с робким видом» (773). Автор упоминает о том, что главный герой позже, появившись в свете сам, расспрашивает о графине: «Пятидесятилетние девицы уверяли его, что московские летописи злословия упоминали об ней весьма редко, и то мимоходом, приписывая ей одно кокетство минутное или – (техническое слово, неизвестное профанам!) – *кокетство от рассеяния*, исчезавшее от первого движения рассудка и не имевшее никогда следствий» (774).

Все вышеперечисленные факторы во многом определили особенности характера героя: «Таким образом, Леон был приготовлен Натурою, судьбою и романами к следующему...» (773). Как помним, среди исследователей карамзинского творчества нет единого мнения по вопросу о решении в романе проблемы факторов, влияющих на человеческий характер. С нашей точки зрения, следует говорить о многоаспектности этого решения. С одной стороны, писатель действительно открывает значение окружающих обстоятельств в процессе формирования личности. Признав влияние среды, воспитания и обстоятельств на характер, Карамзин сделал большой шаг вперед на пути художественного постижения человеческой души.

Но с другой – обстоятельства лишь усилили и отшлифовали свойства, заложенные в натуру Леона самой природой от рождения. Тем самым, Карамзин создает почву для сложного решения проблемы взаимодействия характера и обстоятельств в творчестве писателей-реалистов. В частности, очевидно, А. С. Пушкин учитывал идеи Карамзина и уже в романе «Евгений Онегин» предложил отнюдь не однозначное решение данной проблемы. Одинаковые обстоятельства – не гарантия сходства характеров. Ольга и Татьяна, выросшие в одних и тех же условиях, сильно отличаются друг от друга, поскольку в силу врожденных особенностей натуры обе они оказываются восприимчивыми к влиянию разных обстоятельств (няня и книги в случае Татьяны, мать в случае Ольги). Эта дорога вела и к открытию возможности сопротивления сильной натуры неблагоприятным обстоятельствам.

Прямые рассуждения об обстоятельствах, повлиявших на характер Леона, придают повествованию аналитический характер. В то же время автор не скрывает и своих

эмоциональных реакций на описываемые события. Повествовательная манера в романе отличается богатством и разнообразием интонаций, мы встречаемся здесь и со сдержанным рассуждениями типизирующего характера в духе очерка «Чувствительный и холодный», и с экспрессивными выражениями авторских переживаний, отдаленно напоминающими экзальтированный стиль ранних повестей.

Немаловажным приемом, позволяющим заглянуть в душу героев, остается в романе портрет. Заметим, что автор дает два портрета главного героя. Вот портрет Леона в раннем младенчестве: «Беленьким, полненьким, с розовыми губками, с греческим носиком, с черными глазками. С кофейными волосками на кругленькой головке: не правда ли?... Таков был Леон» (757). А вот портрет мальчика, достигшего десяти лет: «Русые волосы, мягкие, как шелк, развевались ветерком по розам милого личика. Шляпка служила ему столиком: на нее клал он книгу свою, одною рукою подпирал голову. А другою переворачивал листы, вслед за большими голубыми глазами, которые летели с одной страницы на другую и в которых как в ясном зеркале, изображались все страсти, худо или хорошо описываемые в романе: удивление, радость, страх, сожаление, горесть» (766). Сопоставление этих портретов позволяет писателю обозначить этапы во внутреннем развитии персонажа. Младенцем Леон представляет собой лишь прелестное дитя, душа которого еще не проснулась. Читатель видит губки, носик, глазки, но они не одухотворены внутренним содержанием. В облике Леона-подростка отражаются внутренние переживания – душа его уже проснулась. Думается, что сопоставляя два портрета, Карамзин, таким образом, стремился художественно оформить свое понимание душевной жизни как процесса – открытие, также весьма перспективное.

В связи с этим, думается, что следует еще раз специально обратиться к специфической особенности романной структуры произведения – его незавершенности. По мнению П. А. Орлова, эта незавершенность является мистификацией: «В тринадцати главах, опубликованных в журнале, писатель сказал все, что думал об идеальном воспитании ребенка. И на этом

закончил повествование»¹. Согласно логике исследователя, характер героя в романе завершен, о нем больше нечего сказать.

Между тем, автор периодически включает в текст высказывая, которые позволяют нам хотя бы в общих чертах догадываться о будущем Леона: его вхождении в светское общество, бурной личной жизни и т.д. Так, например, при рождении героя, когда повивальная бабка предсказала его непростую жизнь, автор замечает: «Читатель увидит, что мудрая бабка имела в самом деле дар пророчества... Но мы не хотим заранее открывать будущего» (756). Нравственные установки, полученные им в детстве при чтении книг помогут ему в будущем: «Ах! Леон в совершенных летах часто увидит противное, но сердце его не расстанется с своею утешительною системою; вопреки самой очевидности, он скажет: «Нет! Нет! Торжество порока есть обман и призрак!» (766). Или далее читаем: «Здесь хочется мне заглянуть вперед. <...> Когда судьба, несколько времени играв Леоном в большом свете, бросила его опять на родину, он нашел майора Громилова, сидящего над больным Прямодушным » (771). Таким образом, в романе намечаются вехи дальнейшей душевной эволюции героя.

Поэтому нам представляются более убедительными рассуждения О. Б. Лебедевой, утверждающей: «Окончательная метафорическая трансформация жанрообразующего романного мотива путешествия в мотив духовного пути, довершенная кристаллизацией основных параметров характерной жанровой формы раннего русского романа — фрагментарности, открытости финала в жизнь, колоссальной смысловой емкости при внешнем лаконизме, эффект присутствия автора в образной системе, игровая манера повествования, побуждающая читателя принимать участие в творении сюжета, сопоставимое с авторским участием — все это делает Карамзина подлинным основоположником жанровой модели романов Пушкина и Лермонтова»².

¹ Орлов П. А. Русский сентиментализм. – С. 239.

² Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века. М. : Высш. шк; Изд. центр «Академия», 2000. – С. 211.

С нашей точки зрения, в данном случае имеет место явление, о котором в свое время говорил Ю. Н. Тынянов: «Каждая “неправильность” нормативной поэтики – есть – в потенции – новый конструктивный принцип»¹. Незавершенность карамзинского романа оказывается не только особым способом конструирования романного образа мира, но и формой художественного воплощения идеи незавершенности и принципиальной незавершимости истории человеческой души. Точка в романе поставлена не потому, что о герое больше нечего сказать, как полагает П. А. Орлов, а как раз наоборот, потому, что о нем можно говорить бесконечно.

Важным приемом раскрытия характера и чувств героя по-прежнему остается у Карамзина описание внешнего поведения героев: «Мать Леона, несмотря на молодые лета свои, имела удивительную склонность к меланхолии, так что целые дни могла просиживать в глубокой задумчивости. Она знала *жестокую; жестокая* положила на нее печать свою» (757). Любовь Леона к матери проявляется в том, как он ведёт себя во время её болезни: «Во всю болезнь матери он не хотел идти прочь от её постели; сидел, стоял подле неё; глядел беспрестанно ей в глаза; спрашивал; «Лучше ли тебе, милая?» – «Лучше, лучше» – говорила она пока говорить могла ... хотела ласкать любимца души своей и боялась чтобы её болезнь пристала к нему – то говорила с улыбкою: «Сядь подле меня», то говорила со вздохом: «Поди от меня» (762). Чувства Лидии (матери Леона) противоречивы: с одной стороны, она хотела быть рядом с сыном, ласкать его, а с другой – боялась заразить его.

Постоянно фиксируются внешние проявления эмоций (плач, мимика, жесты): «Его (Леона) вынесли, хотели утешать: напрасно!...» «Ах, маменька!» – закричал он и упал на землю. Его опять вынесли, больного, в сильном жару» (762); «Отец рвался, плакал; он любил супругу, как только мог любить. Сердцу его известны были горести в жизни; но сей удар судьбы казался ему первым несчастьем»... (762); «Леон смотрел на Эмилию с трогательною, живейшею благодарностью, а Эмилия

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. – С.263.

на Леона с нежною ласкою. Всё расстояние между двадцатипятилетнею светскою дамою и десятилетним деревенским мальчиком исчезло в минуту симпатии»... (773).

Встретившись после случая с купанием графини в пруду, герои ведут себя необычно: «(Леон) покраснелся, взглянув на Эмилию; она хотела улыбнуться и так же покраснелась. Слезы навернулись у него на глазах... Графиня подала ему руку и, когда он целовал ее с отменным жаром, она другою рукою тихонько драла его за ухо. Во весь этот день Леон казался чувствительнее, а графиня – ласковее обыкновенного: она была добродушна, была прекрасна: итак, могла ли страшиться нескромного любопытства?» (782).

Герои в этом эпизоде испытывают целый комплекс чувств: это и смущение (покраснели), и необходимость наказания Леона за нескромность (драла за ухо), и в то же время тайное удовольствие Эмилии, уверенной в своей красоте и силе впечатлений, которые должен был получить ее юный друг.

Однако данный прием не является в романе ведущим. На первое место выходит прямое выражение чувств героем в монологах или письмах. Так, например, огромную роль для понимания образа графини Эмилии играет ее письмо к подруге: «Ты не веришь моему равнодушию к светским удовольствиям. Всё, что я видела в свете, ещё более уверило меня в необходимости обуздывать движения ветреного сердца и самолюбия нашего. Замужняя женщина должна находить счастье дома, или великодушно от него отказаться. Судьба не дала мне первого - итак, надобно утешиться великодушием. Не будучи, к счастью, Руссовою Юлиею, я предпочла бы нежного Сен-Прё слишком благоразумному Вольмару и, несмотря на разницу в летах умела бы обожать своего мужа, если бы он был ... хотя Вольмаром! Но граф мой совершенный стоик... В первые два года я была с ним несчастлива; испытала без успеха все способы вывести его из убийственного равнодушия - даже самую ревность – и наконец успокоилась. Музыка приводит меня в меланхолию, а в уединении это действие может быть еще сильнее... Думаю бросить даже и романы: на что волновать мечтами сердце и воображение, когда спокойствие должно быть моим благополучием...» (775-776).

Перед нами женщина с определенными нравственными установками и интересами: ее не привлекают светские развлечения (балы, приемы), Эмилия очень ответственно относится к браку. По ее представлениям, романы замужней женщины на стороне недопустимы. На основе письма можно сделать вывод о том, что Эмилия обладает чувствительным характером, склонностью к меланхолии и игре воображения. Кроме того, письмо помогает понять причину ее особых отношений с Леоном: у героини часто возникает желание общаться с человеком, способным сочувствовать ей. Таким человеком оказался Леон. Автор показывает и ход размышлений Эмилии, предшествующих установлению ее близких отношений с молодым героем: поначалу она испытывает к Леону материнские чувства, воспринимает его как несчастного, рано лишившегося ласки ребенка. Отсюда жалость к мальчику-сиротке, желание позаботиться о нем. Сыграла роль и жажда новых впечатлений: «Эмилия, несмотря на ее мудрые правила и великое благоразумие, начала томиться скукою в деревне, проводя дни и вечера с глазу на глаз с хладнокровным супругом» (778). Но вскоре обнаруживается, что, общаясь с Леоном, она и сама испытывает удовольствие, наслаждение и даже начинает невольно кокетничать с ним (как мы это видели в сцене с купаньем). Так, писателю удается передать довольно тонкие нюансы внутренних состояний, а главное - вплотную подойти к волновавшей его проблеме изображения душевных движений как процесса.

В полном смысле развернутых внутренних монологов романе практически нет. Но есть небольшие высказывания. Например, отец Леона мысленно обращается к умершей жене: «На небесах душа твоя! Мне недолго жить остается!» (762). В двух коротких предложениях очень полно выражается горе капитана. После ее ухода из жизни для него пропал всякий смысл жизни. Отец Леона не хочет расставаться со своей супругой даже после смерти и предчувствует свою скорую кончину. В обращении к больному сыну Радушин выражает опасение за его жизнь: «Неужели и ты пойдешь вослед за матерью? Неужели вы меня одного оставите?... Да будет воля Всевышнего!» (762). Это лаконичное высказывание очень емко

по психологическому содержанию: капитан страшится за жизнь сына, с ужасом думает о грозящем ему одиночестве, снова переживает смерть жены. Пауза, отделяющая последнее предложение, оказывается тоже наполненной смыслом: капитан должен пережить сложный психологический кризис для того, чтобы в итоге прийти к смирению перед божьей волей и принять ее. Но в этом принятии звучит и надежда на то, что бог не отнимет у него сына. Писатель умалчивает об этих сложных движениях души героя, но читатель сам о них догадывается, благодаря красноречивой паузе. Таким образом, Карамзин научился достаточно глубоко проникать в сознание своих героев и немногими средствами выражать сложные душевные состояния. На наш взгляд, это еще одно из достижений писателя на данном этапе творчества.

Проделанный нами анализ позволяет увидеть, что роман «Рыцарь нашего времени» богат открытиями, существенно повлиявшими на дальнейшее развитие русской литературы. Пожалуй, главным из них стала мысль о том, что, изображая и изучая некоторые обстоятельства жизни героя, особенно в раннем детстве, можно понять и объяснить многие свойства человеческого характера. Герой Карамзина проходит своеобразную школу «воспитания чувств»: врожденные от природы качества развиваются в полной мере только в том случае, если окружающая действительность дает возможность для их активного проявления. Сочувствовать можно тогда, когда есть объект для сочувствия (как это происходит с Эмилией и Леоном). Отсюда внимание писателя к реальности, окружающей героя, стремление к более широкому, чем это было в более ранних произведениях, охвату жизненных явлений. Это движение художественной мысли Карамзина было очень перспективным, оно вело к открытию взаимосвязей между характером и обстоятельствами, сделанному писателями-реалистами. Меняется и значение образа автора в раскрытии характера персонажа. Личный повествователь утрачивает монополию на полное понимание внутренней жизни героя, что делает необходимым включение в повествование и других точек зрения, других мнений. Мы увидели, что в данном произведении Карамзин широко использует приемы как

косвенного психологизма, изображая внутренний мир героев с точки зрения внешних наблюдателей (повествователь, другие персонажи), так и прямого – «изнутри», благодаря прямым высказываниям героев о своих переживаниях, чувствах (письма, монологи), что заметно обогащает стилевую манеру писателя. Так прокладывается дорога к многоаспектному изображению сложного мира человеческой души, что в полной мере опять же будет осуществлено в творчестве реалистов. Наконец, в романе «Рыцарь нашего времени» эскизно намечается и возможность показа характера в движении, в эволюции. Все это позволяет, на наш взгляд, воспринимать это произведение как этапное не только в творческой биографии Карамзина, но и развитии историко-литературного процесса в начале XIX века.

Таким образом, произведения, написанные на втором этапе эволюции карамзинского психологизма, представляют собой художественное единство, обусловленное как задачами, которые в этот период ставил перед собой писатель, так и логикой поиска их решения. В каждом из проанализированных нами произведений обнаруживается новый поворот творческой мысли художника, подготовленный предшествующими открытиями.

В «таинственных» повестях внимание Карамзина сосредоточено на поиске художественных средств, позволяющих передать сложные, тонкие нюансы душевных состояний, не поддающиеся четкому словесному оформлению. Используя элементы балладной поэтики, писатель добивается нужного эффекта и достигает определенных успехов, прокладывая тем самым дорогу идущим следом романтикам и закладывая фундамент для зарождения известной эстетической концепции «невыразимого».

В «Моей исповеди» Карамзин продолжает осваивать глубинные, скрытые аспекты существования человеческой личности. Произведение создает предпосылки для разработки новой для Карамзина формы прямого психологизма – изображения характера героя «изнутри». Решение этой задачи мы обнаруживаем в очерке «Чувствительный и холодный», где писатель исследует возможности художественного познания характера, проникновения в общие закономерности человеческой

психологии. Именно в этом произведении в стиле Карамзина появляется аналитичность, ранее ему не свойственная.

Наконец, роман «Рыцарь нашего времени» являет собой своеобразный итог творческих поисков писателя. Здесь вниманию читателя представлена вполне целостная эстетическая концепция человеческого характера, представляющего собой сложное и динамическое единство сознательного и бессознательного, интеллектуального и эмоционального. Благодаря широкому использованию как косвенной, так и прямой форм психологизма, писатель обнаруживает возможности многоаспектного изображения человеческого характера.

Контрольные вопросы:

1. Какие новые аспекты и пути художественного исследования человеческого характера открывает Н.М. Карамзин в неоконченном романе «Рыцарь нашего времени»?
2. Охарактеризуйте ведущие приемы психологического анализа в «Рыцаре нашего времени».
3. Каково значение данного произведения для истории русской литературы?

Заключение

Проделанный анализ позволяет увидеть, что творчество Н. М. Карамзина-психолога — динамичный процесс, развивавшийся как под влиянием изменений в мировоззрении, эстетической позиции писателя, так и в силу внутренних факторов, определявших логику художественных поисков писателя. Можно выделить в этом процессе два этапа, с одной стороны, связанных между собой отношениями детерминантного характера (второй этап базируется на опыте и художественных открытиях первого), а с другой — обладающих внутренней целостностью, обусловленной как характером творческих задач, которые ставил перед собой Карамзин, так и способами их решения.

Своеобразие психологизма в ранних произведениях Карамзина определяется установкой писателя на отказ от суммарно-обозначающей формы воспроизведения внутренней жизни человека, тяготение к которой заметно в произведениях его предшественников, первых русских сентименталистов, не сумевших освободиться от влияния эстетических традиций классицизма. Молодой писатель осваивает и обогащает приемы косвенного изображения психологии персонажей через описание многообразных внешних симптомов, признаков тех или иных эмоций, состояний, которая далее будет творчески воспринята многими русскими писателями-психологами.

Однако уже на первом этапе своей творческой эволюции Карамзин стремится увидеть за конкретными перипетиями внутренней жизни персонажей общие закономерности душевного бытия. Если поначалу психологический анализ в его повестях носит имплицитный характер, оставаясь в большей степени прерогативой читательского сознания, то в завершающем этап произведении «Наталья, боярская дочь» обнаруживается тенденция к открытому аналитизму повествовательной манеры.

Осмысление собственного опыта, накопленного в ходе работы над ранними повестями, подводит Карамзина к пониманию недостаточности приемов косвенного психологизма. У него вполне закономерно возникает интерес к художественному изображению тонких, неуловимых для словесного определения состояний, а также тайных, скрытых от внешнего взгляда, а порой и от самого человека аспектов личности.

Наконец, благодаря использованию образа автора как особой, персонифицированной, сюжетно проявленной формы выражения писательской позиции, повествование в ранних произведениях Карамзина заметно субъективизируется, художественная картина мира в значительной мере оказывается проекцией эмоционального состояния, внутренней жизни личного повествователя, который становится одним из главных персонажей и объектов художественного постижения. С одной стороны, такая форма субъектной организации придает стилю ранних произведений Карамзина особую экспрессивность, эмоциональную выразительность, а с другой - открывает дорогу и к прямому изображению эмоциональных состояний «изнутри».

Своеобразие карамзинского психологизма на втором этапе обусловлено поиском способов, позволяющих решить поставленные в ранней прозе задачи.

Можно выделить два главных направления в движении творческой мысли художника.

Первое направление связано со стремлением найти такие средства, которые позволяли бы передать нюансы душевных состояний, не поддающиеся четкому словесному обозначению. Обращает на себя внимание оригинальность и смелость творческого мышления Карамзина, не боящегося экспериментировать с разными художественными формами. Так, активно используя элементы балладной поэтики в повестях «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена», писатель достиг значительных успехов в области изображения тех сторон внутренней жизни человека, которые позже станут объектом пристального внимания писателей-романтиков. Мы полагаем, что суть открытия Карамзина в данных повестях заключается не только в том, что он первым изобразил новые для русской литературы характеры и коллизии, но и заложил художественный фундамент эстетической концепции «невыразимого».

Не менее важными представляются открытия, сделанные в повести «Моя исповедь». Именно в этом произведении Карамзин актуализирует задачу разработки новой, прямой формы психологического изображения характера «изнутри», приближается к художественному осмыслению сферы бессознательного.

Второе направление поисков мы связываем с желанием Карамзина не только изображать характеры, но и осмыслять, объяснять закономерности их внутренней жизни, обусловившим уверенное обращение к прямой форме психологизма в очерке «Чувствительный и холодный». Писатель исследует возможности художественного познания характера, проникновения в общие закономерности человеческой психологии. В рассуждениях личного повествователя – мудрого наблюдателя человеческих нравов и судеб, представлена подробно прокомментированная картина эмоциональной и интеллектуальной жизни героев. Именно в этом произведении оформляется новое качество карамзинского художественного стиля - аналитизм. Характерно, что разрабатывая и осваивая

новые приемы прямого психологического изображения, Карамзин не отказывается от старых, привычных но стремится к их органическому сопряжению, что представляется нам в высшей степени оправданным, поскольку дает возможность разностороннего освещения человеческого характера как «извне», так и «изнутри».

Роман «Рыцарь нашего времени» – итоговое произведение, завершающее эволюцию Карамзина как писателя-психолога. Широко используя и сопрягая приемы, органичные и для косвенной, и для прямой форм психологизма, художник изображает характер как динамическое единство сознательного и бессознательного, интеллектуального и эмоционального в его становлении, развитии, во многом обусловленном обстоятельствами. Тем самым характер оказывается сложной системой различных составляющих, как приобретенных под влиянием окружающей среды, так и врожденных, изначальных.

В «Рыцаре нашего времени» окончательно оформляется и мысль Карамзина о невозможности сведения характера к какому-то однозначному представлению о нем. Личный повествователь перестает занимать позицию всеведения, важное значение получают точки зрения других персонажей, в определенной мере корректирующие авторский взгляд. Формальная «незавершенность» романа оказывается художественным воплощением идеи незавершенности и принципиальной незавершимости истории человеческой души.

Таким образом, Н.М. Карамзин занимает особое место в процессе формирования психологизма в русской литературе. Фактически именно он начал не просто словесно обозначать, но изображать внутреннюю жизнь личности, обогатил косвенную и ввел в литературу прямую форму психологизма. В своем творчестве писатель поставил целый ряд задач, связанных с проблемой художественного постижения процессов внутренней жизни человека и обозначил возможные пути их решения. В этом отношении Карамзин является родоначальником психологизма в русской литературе. Им были подготовлены многие открытия гениальных писателей-психологов XIX века.

Основная литература

1. **Алпатова, Т. А.** Повествователь – герой – читатель на страницах повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» [Текст] / Т. А. Алпатова // Литература в школе. – 2002. – № 7. – С. 2-6.
2. **Арзуманова, М. А.** Русский сентиментализм в литературно-общественной борьбе 90-х годов XVIII века [Текст] : автореф. ... дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / М. А. Арзуманова ; Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. – Л., 1964. – 20 с.
3. **Берков, П. Н.** Державин и Карамзин в истории русской литературы конца XVIII – XIX в. [Текст] / П. Н. Берков // XVIII век / под ред. П. Н. Беркова, Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана. – Л. : Наука, 1969. – Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – С. 5-19.
4. **Берков, П. Н.** Жизнь и творчество Н. М. Карамзина [Текст] / П. Н. Берков, Г. Макогоненко // Карамзин Н. М. Избранные сочинения : в 2 т. / Н. М. Карамзин. – М. ; Л. : Худож, лит, 1964. – Т. 1. – С. 5-78.
5. **Биткинова, В. В.** Творчество Н. М Карамзина 1780-х середины 1790-х годов: к проблеме предромантизма в русской литературе [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / В. В. Биткинова ; Саратов. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2004. – 23 с.
6. **Вацуро, В. Э.** Н. М. Карамзин. «Остров Борнгольм». «Сиерра-Морена» [Текст] / В. Э. Вацуро // Вацуро В. Э. Готический роман в России / В. Э. Вацуро. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – С. 246-275.
7. **Вацуро, В. Э.** Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» [Текст] / В. Э. Вацуро // XVIII век / под ред. П. Н. Беркова, Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана. – Л. : Наука, 1969. – Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – С. 190-210.
8. **Вацуро, В. Э.** «Сиерра-Морена» Н. М. Карамзина и литературная традиция [Текст] / В. Э. Вацуро // XVIII век : сб. ст. / отв. ред. Н.Д. Кочеткова. – СПб. : Наука, 1999. – Сб. 21. – С. 327-336.
9. **Гинзбург, Л. Я.** О психологической прозе [Текст] / Л. Я. Гинзбург. – М. : Интрада, 1999. – 415 с.
10. **Гнеушева, Р. Д.** Проза раннего русского сентиментализма [Текст] / Р. Д. Гнеушева // Структура

литературного произведения : межвуз. сб. / отв. ред. И. Г. Кузьмичев. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1975. – Вып. 1. – С. 138-150.

11. **Гуковский, Г. А.** Карамзин [Текст] / Г. А. Гуковский // История русской литературы : в 10 т. / гл. ред. П. Н. Лебедев-Полянский. – М. : АН СССР, 1947. – Т. 5. – С. 55-105.

12. **Гуковский, Г. А.** Русская литература XVIII века [Текст] : учеб. пособие / Г. А. Гуковский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 453 с.

13. **Есин, А. Б.** Психологизм русской классической литературы [Текст] / А. Б. Есин. – М. : Флинта : Моск. психол.-социал. ин-т, 2003. – 176 с.

14. **Иванов, М. Б.** Судьба русского сентиментализма [Текст] / М. Б. Иванов. – СПб. : Эйдос, 1996. – 320 с.

15. **Иезуитов, А.** Проблема характера в эстетике и литературе [Текст] / А. Иезуитов // Проблема характера в современной советской литературе под ред. Н. И. Прудкова, В. В. Тимофеевой. – М. ; Л. : АН СССР, 1962. – С. 3-65.

16. **Иезуитов, А.** Проблемы психологизма в эстетике и литературе [Текст] / А. Иезуитов, В. А. Ковалева, А. И. Павловский // Проблемы психологизма в советской литературе / под ред. В. А. Ковалевой, А. И. Павловского. – Л. : Наука, 1970. – С. 39-57.

17. **Калганова, Т. А.** Сентиментализм в русской литературе XVIII века [Текст] / Т. А. Калганова [Текст] // Русская литература XVIII века. Сентиментализм / сост. Т. А. Калганова. – М. : Дрофа : Вече, 2006. – С. 5-11.

18. **Каменецкая, С. Б.** «Рыцарь нашего времени» Н. М. Карамзина: источники и литературная судьба [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / С. Б. Каменецкая ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 1992. – 195 с.

19. **Каменецкая, С. Б.** «Рыцарь нашего времени» Н. М. Карамзина в истории русской культуры (русские и западноевропейские мотивы) [Текст] / С. Б. Каменецкая // Карамзинский сборник: Восток и Запад в русской культуре : сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 1998. – Ч. 2. – С. 14-26.

20. **Каменецкая, С. Б.** Темы и сюжеты М. Н. Муравьева в «Рыцаре нашего времени» Н. М. Карамзина [Текст] / С. Б. Каменецкая // Карамзинский сборник: Творчество Н. М.

Карамзина и историко-литературный процесс : сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 1996. – С. 47-51.

21. **Каменецкая, С. Б.** Фольклорные мотивы в неоконченном романе Н. М. Карамзина «Рыцарь нашего времени» [Текст] / С. Б. Каменецкая // Карамзинский сборник: Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс : сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 1996. – С. 52-66.

22. **Канунова, Ф. З.** Из истории русской повести: ист.-лит. значение повестей Н.М. Карамзина [Текст] / Ф. З. Канунова. – Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1967. – 188 с.

23. **Канунова, Ф. З.** Из истории русской повести конца XVIII – первой трети XIX в. (Карамзин, Марлинский, Гоголь) [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Ф. З. Канунова ; Томск. гос. ун-т. – Томск, 1969. – 43 с.

24. **Компанеец, В. В.** Художественный психологизм как проблема исследования [Текст] / В. В. Компанеец // Русская литература. – 1974. – № 1. – С. 46-60.

25. **Кочеткова, Н. Д.** Герой русского сентиментализма. 1. Чтение в жизни «чувствительного героя» [Текст] / Н. Д. Кочеткова // XVIII век : сб. ст. – Л. : Наука, 1983. – Сб. 14 : Русская литература XVIII – начала XIX века общественно-культурном контексте. – С. 121-142.

26. **Кочеткова, Н. Д.** Герой русского сентиментализма. 2. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма [Текст] / Н. Д. Кочеткова // XVIII век : сб. ст. – Л. : Наука, 1986. – Сб. 15 : Русская литература XVIII века в ее связи с искусством и наукой. – С. 70-96.

27. **Кочеткова, Н. Д.** Литература русского сентиментализма : (эстет. и худож. искания) [Текст] / Н. Д. Кочеткова. – СПб. : Наука, 1994. – 279 с.

28. **Кочеткова, Н. Д.** Русский сентиментализм (Н. М. Карамзин и его окружение) [Текст] / Н. Д. Кочеткова // Русский романтизм : сб. ст. / отв. ред. К. Н. Григорьян. – Л. : Наука, 1978. – С. 18-37.

29. **Краснощекова, Е. А.** Bildungstroman на русской почве («Рыцарь нашего времени» Н. М. Карамзина) [Текст] / Е. А. Краснощекова // Русская литература. – 2002. – № 1. – С. 3-21.

30. **Краснощекова, Е. А.** «Два характера» («Чувствительный и холодный» Н. М. Карамзина и «Обыкновенная история» И. А. Гончарова) [Текст] / Е. А. Краснощекова // Карамзинский сборник: Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс : сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 1996. – С. 66-74.
31. **Крестова, Л. В.** Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница» [Текст] / Л. В. Крестова // Исследования и материалы по древнерусской литературе. – М. : Изд-во АН СССР, 1961. – С. 54-69.
32. **Крестова, Л. В.** Повесть Н. М. Карамзина «Сиерра – Морена» [Текст] / Л. В. Крестова // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры : к 70-летию со дня рождения Л. Н. Бернова. – М. ; Л. : Наука, 1966. – С. 261-266.
33. **Купреянова, Е. Н.** Русский роман первой половины XIX в. От сентиментальной повести к роману [Текст] / Е. Н. Купреянова, Л. Н. Назарова // История русского романа : в 2 т. – М. ; Л. : Наука, 1962. – Т. 1. – С. 66-99.
34. **Лебедева, О. Б.** История русской литературы XVIII века [Текст] : учеб. для студентов вузов / О. Б. Лебедева. – М. : Высш. шк. : Академия, 2000. – 415 с.
35. **Ложкова, Т. А.** Русская литература XVIII века [Текст] / Т. А. Ложкова // Русская литература XVIII века: Ломоносов М. В., Державин Г. Р., Фонвизин Д. И., Карамзин Н. М., Радищев А. Н. : антология. – Екатеринбург: У-Фактория, 2003. – С. 5-24.
36. **Лотман, Ю. М.** Карамзин [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1997. – 852 с.
37. **Лотман, Ю. М.** Пути развития русской прозы 1800 – 1810-х гг. [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Карамзин / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1997. – С. 349-417.
38. **Малиновская, М. Л.** Проблема личности в прозе Н. М. Карамзина (на примере отрицательных героев) [Текст] / М. Л. Малиновская // Карамзинский сборник: Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс: сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 1996. – С. 132-136.

39. **Орлов, П. А.** Русский сентиментализм [Текст] / П. А. Орлов. – М. : Изд-во МГУ, 1977. – 270 с.
40. **Осетров, Е. И.** Три жизни Карамзина [Текст] / Е. И. Осетров. – М. : Современник, 1985. – 302 с.
41. **Павлович, С. Э.** Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века [Текст] / С. Э. Павлович. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1974. – 225 с.
42. **Потемкина, О. Ф.** Психологический анализ рисунка и текста [Текст] / О. Ф. Потемкина, О. В. Потемкина. – СПб. : Речь, 2006. – 524 с.
43. **Проскурнин, Б. М.** Динамика художественного психологизма в мировой литературе на рубеже XIX – XX веков [Текст] : ист.-поэтолог. введ. в проблему / Б. М. Проскурнин // Традиции и взаимодействия в мировой литературе : межвуз. сб. науч. тр. / Перм. гос. ун-т ; отв. ред. Б. М. Проскурнин. – Пермь, 2004. – С. 102-116.
44. **Проскурина, Ю. М.** Типология образа автора в творчестве Ф. М. Достоевского [Текст] : учеб. пособие / Ю. М. Проскурина ; Урал. гос. пед. ин-т. – Екатеринбург, 1992. – 56 с.
45. **Сапченко, Л. А.** Карамзин и русская литература 2-ой половины XIX века [Текст] : учеб. пособие / Л. А. Сапченко; Ульянов. гос. ун-т. – Ульяновск : УлГУ, 2001. – 109 с.
46. **Сапченко, Л. А.** Образ автора в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» [Текст] / Л. А. Сапченко // Карамзинский сборник: Повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: проблемы изучения и преподавания : сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 1999. – С. 71-76.
47. **Страхов, И. В.** Психологический анализ в литературном творчестве [Текст] : в 2 ч. / И. В. Страхов. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1973.
48. **Топоров, В. Н.** «Бедная Лиза» Карамзин: опыт прочтения [Текст] / В. Н. Топоров. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. – 511 с.
49. **Щепкина, Е. Н.** Популярная литература в середине XVIII века [Текст] / Е. И. Щепкина. – СПб. : тип. М. М. Стасюлевина, 1886. – 215 с.

Кудреватых Анастасия Николаевна

**Эволюция психологизма в прозе
Н.М. Карамзина**

Учебное пособие

Компьютерный набор и оригинал-макет:
А.Н. Кудреватых

Подписано в печать 24.02.2015

Формат 60х84 1/16 Бумага для множ. апп. Печать плоская.

Объем 6 печ. л.

Тираж 100. Заказ

Отпечатано в отделе множительной техники
Уральского государственного педагогического
университета

620017г. Екатеринбург, просп. Космонавтов, 26.